

Nr. 9562

FAURÉ

REQUIEM

Opus 48

Klavierauszug



GABRIEL FAURÉ

MESSE DE REQUIEM

Opus 48

für Sopran- und Baritonsolo,

Chor und Orchester

Klavierauszug

herausgegeben von

Reiner Zimmermann

EDITION PETERS · LEIPZIG

INSTRUMENTE DES ORCHESTERS

2 Flûtes	2 Flöten	Fl.
2 Clarinettes en Si^{b}	2 Klarinetten in B	Klar.
2 Bassons	2 Fagotte	Fg.
4 Cors en Fa	4 Hörner in F	Hr.
2 Trompettes en Fa	2 Trompeten in F	Tp.
3 Trombones	3 Posaunen	Pos.
Timbales	Pauken	Pk.
2 Harpes	2 Harfen	Hf.
Violons	Violinen	Vl.
Altos I, II	Violen I, II	Va.
Violoncelles I, II	Violoncelli I, II	Vc.
Contrebasses	Kontrabässe	Kb.
Orgue	Orgel	Org.

Edition Peters, Leipzig
Bestell-Nr. 9562
Revision Eigentum des Verlages
Vertrieb unter Beachtung der jeweils geltenden urheberrechtlichen Schutzfrist
Lizenz-Nr. 415-330/259/79 0646/8
Druck: Polydruck - PA Coswig III/21/19
Printed in GDR - DDR M 10,00

INHALT

I Introït et Kyrie (Introitus und Kyrie) 2
Requiem aeternam / Kyrie eleison
Chœur (Chor)

II Offertoire (Offertorium) 11
O Domine Jesu Christe
Baryton (Bariton), Chœur (Chor)

III Sanctus 22
Chœur (Chor)

IV Pie Jesu 30
Pie Jesu Domine
Soprano (Sopran)

V Agnus Dei 34
Agnus Dei, qui tollis
Chœur (Chor)

VI Libera me 44
Libera me, Domine
Baryton (Bariton), Chœur (Chor)

VII In Paradisum 57
In paradisum deducant
Chœur (Chor)

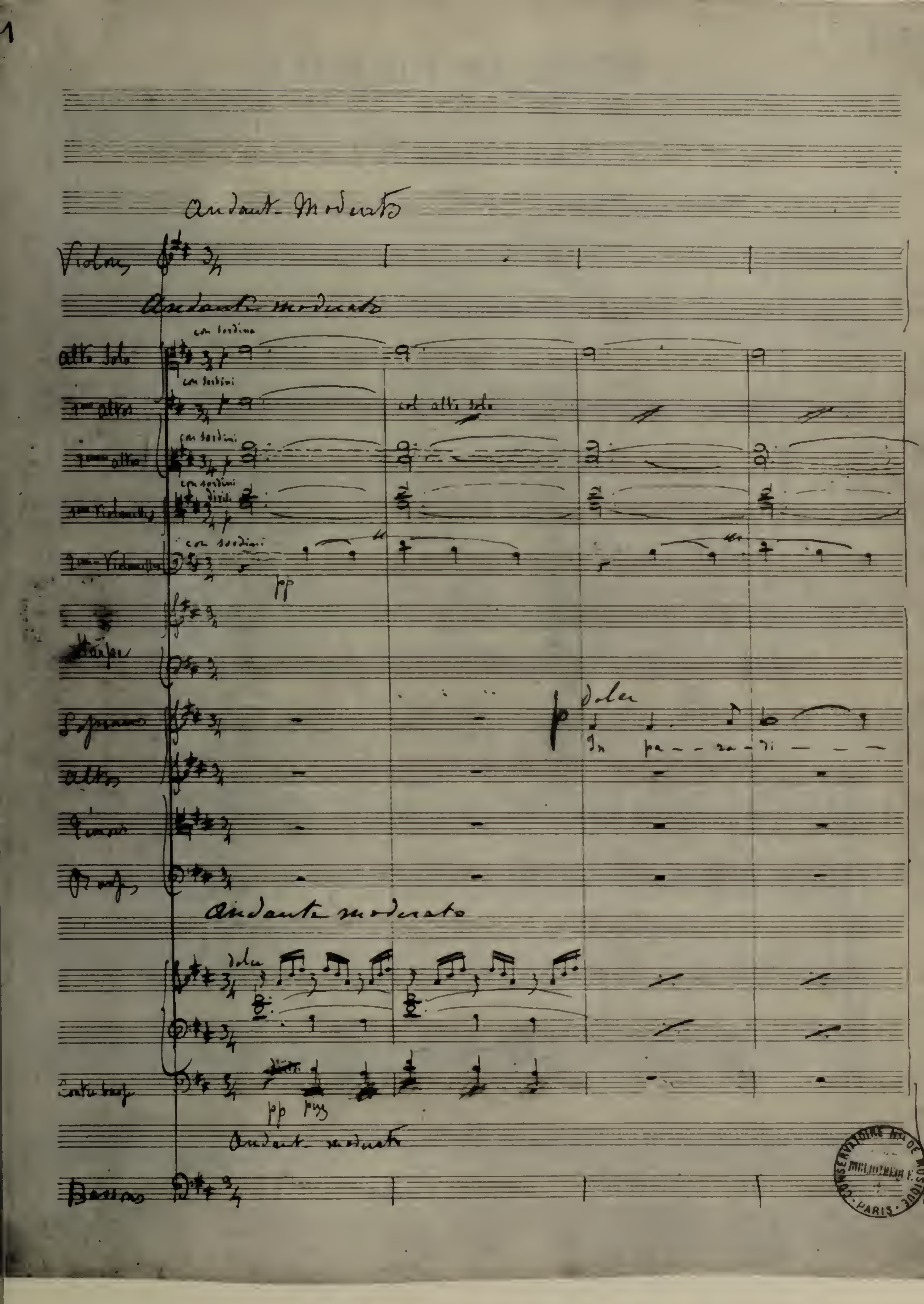
Nachwort 65

Postface 66

Concluding Remarks 68

Requiemstext lateinisch/deutsch 70





Gabriel Fauré, Requiem Opus 48, Anfang der Nr. VII, In Paradisum, Autograph der 1. Fassung

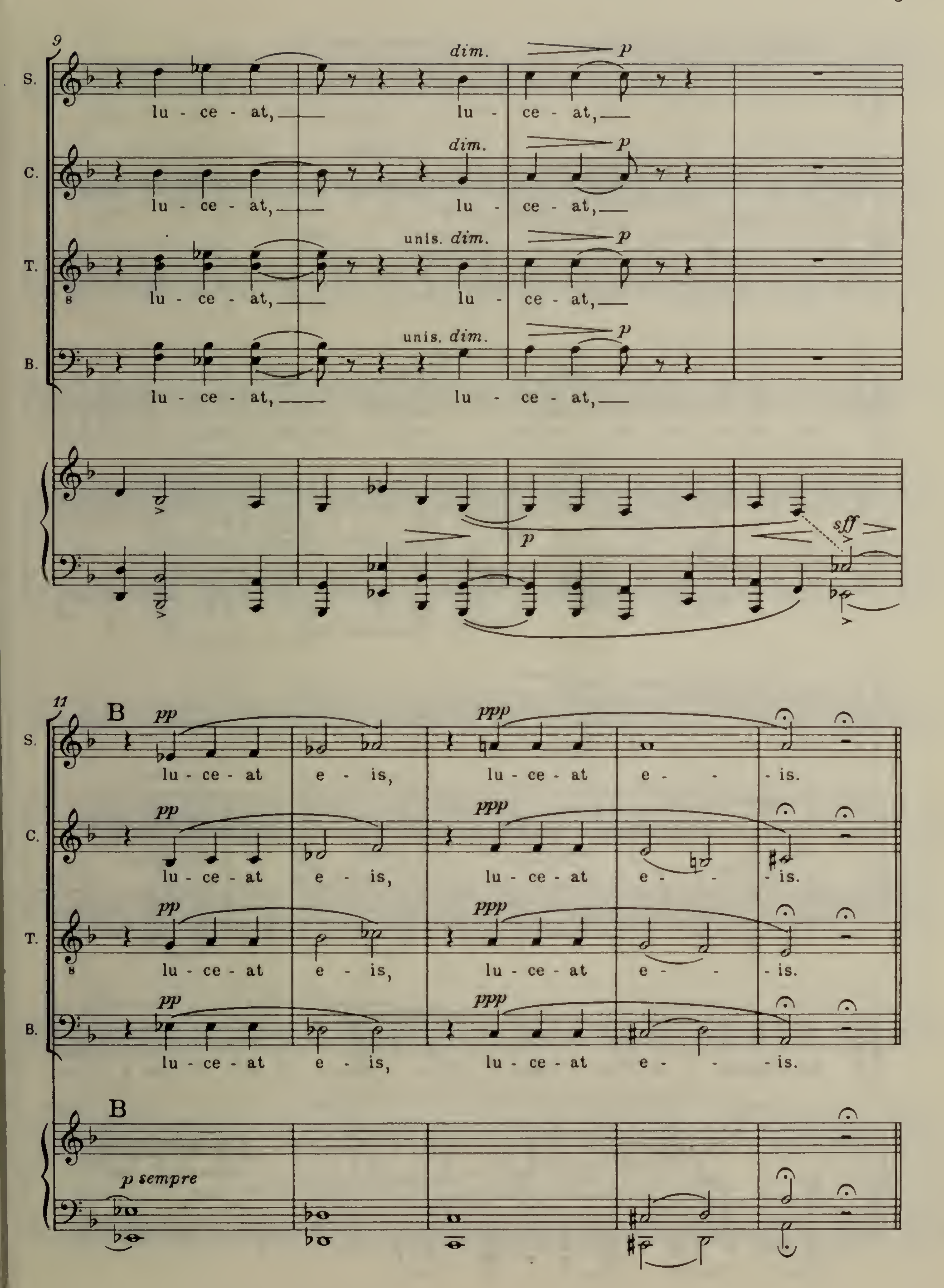
MESSE DE REQUIEM

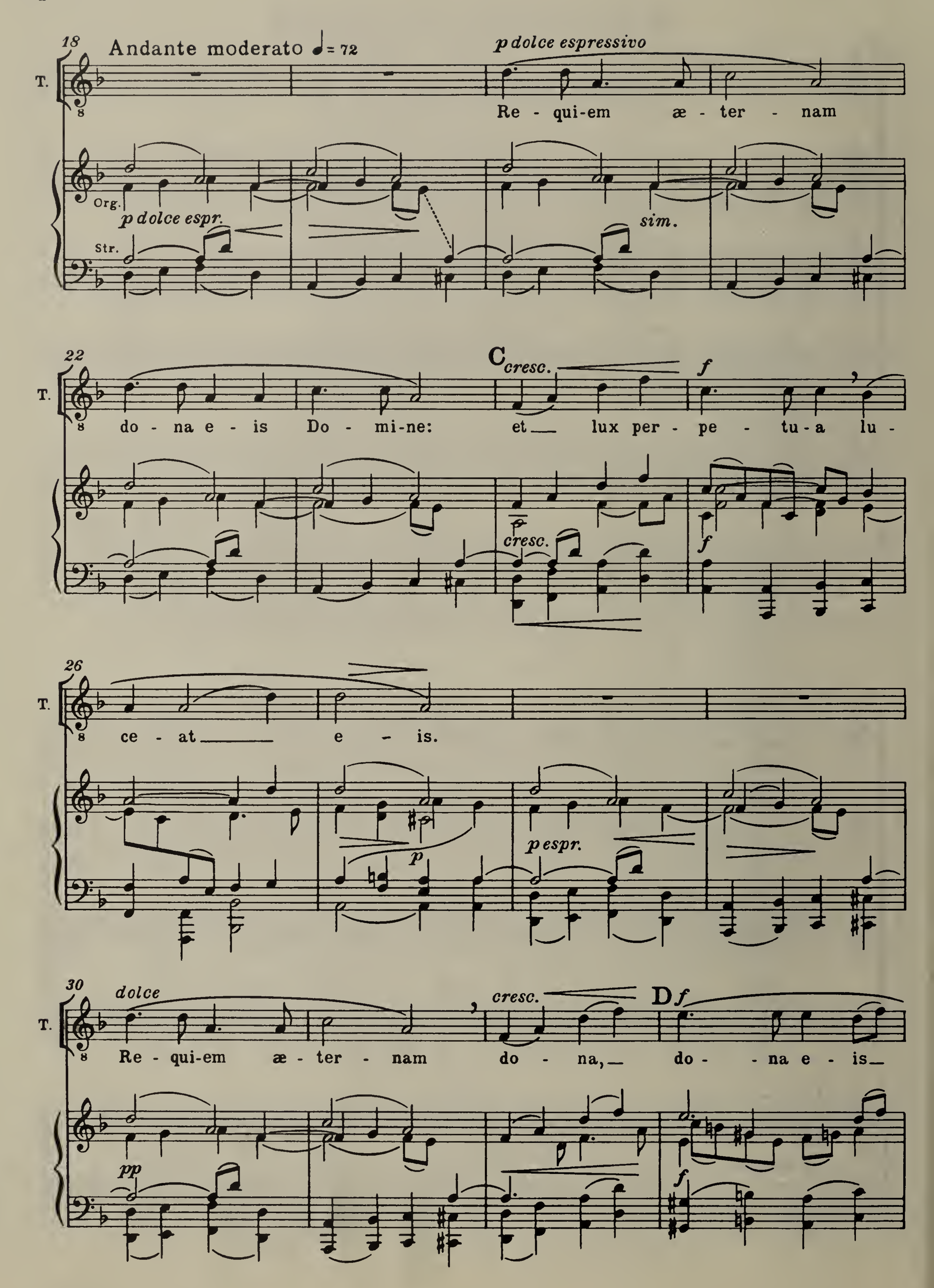
Gabriel Fauré, op. 48
(1845 - 1924)

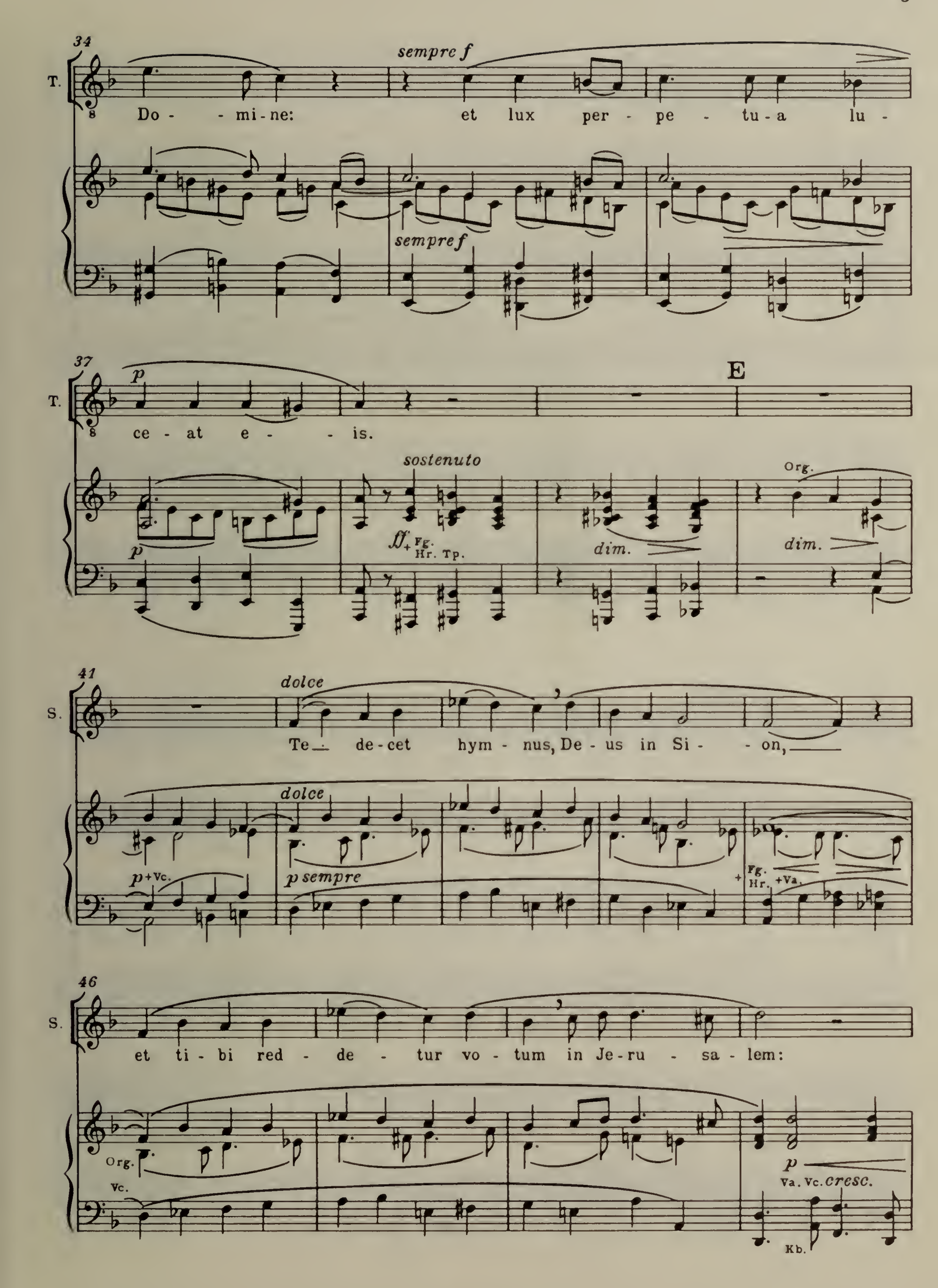
I Introït et Kyrie

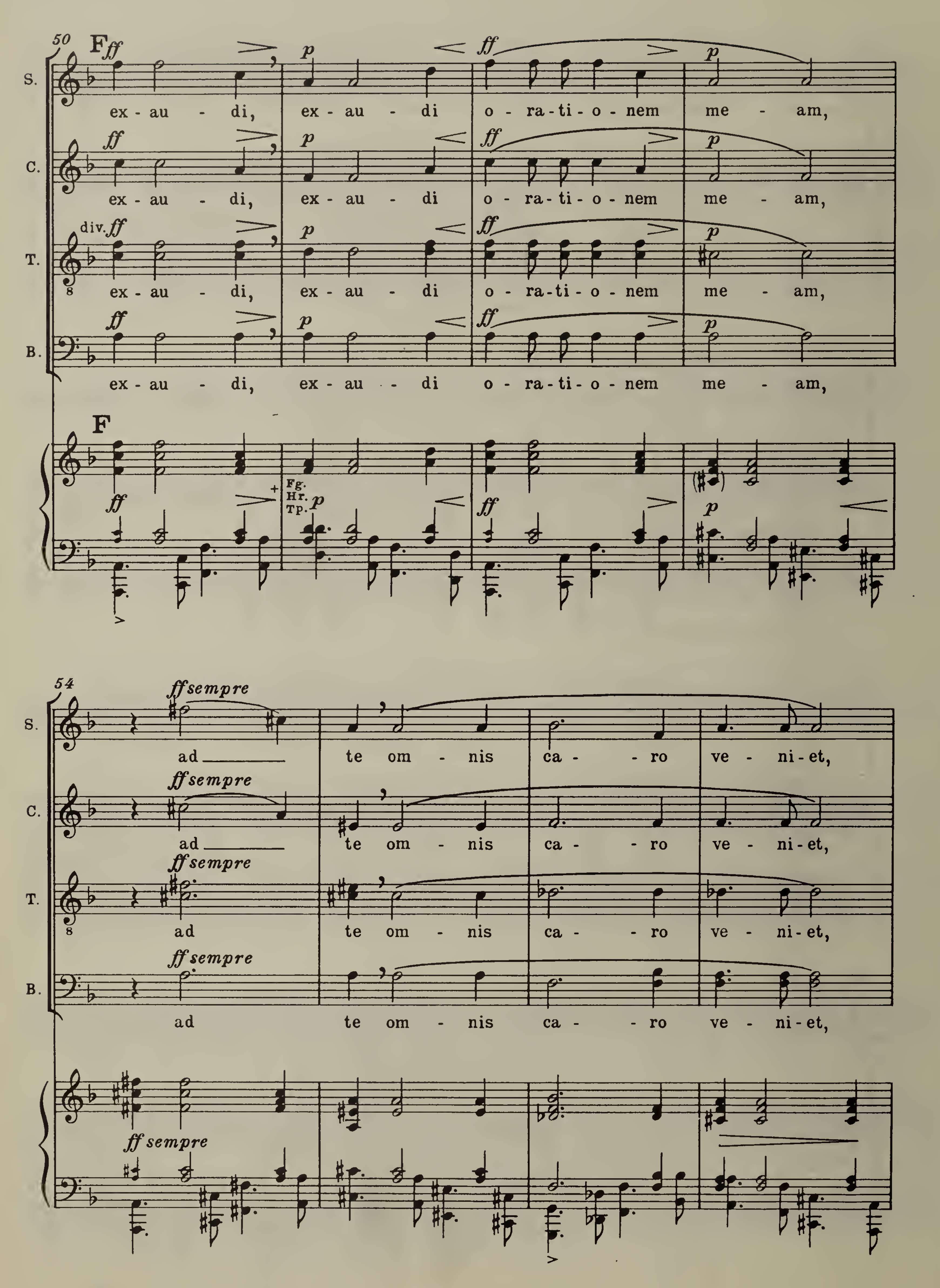


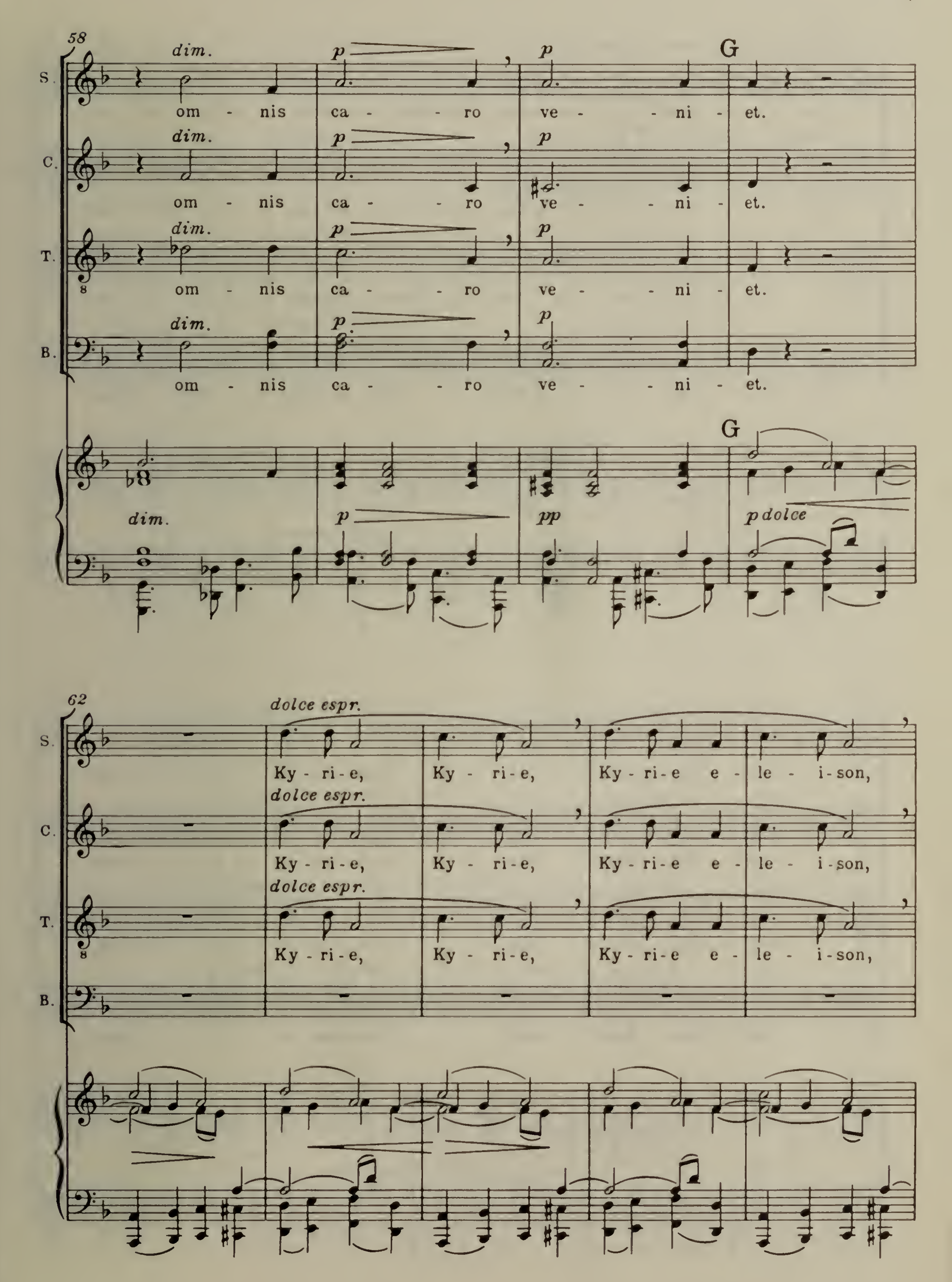
E. P. 12901

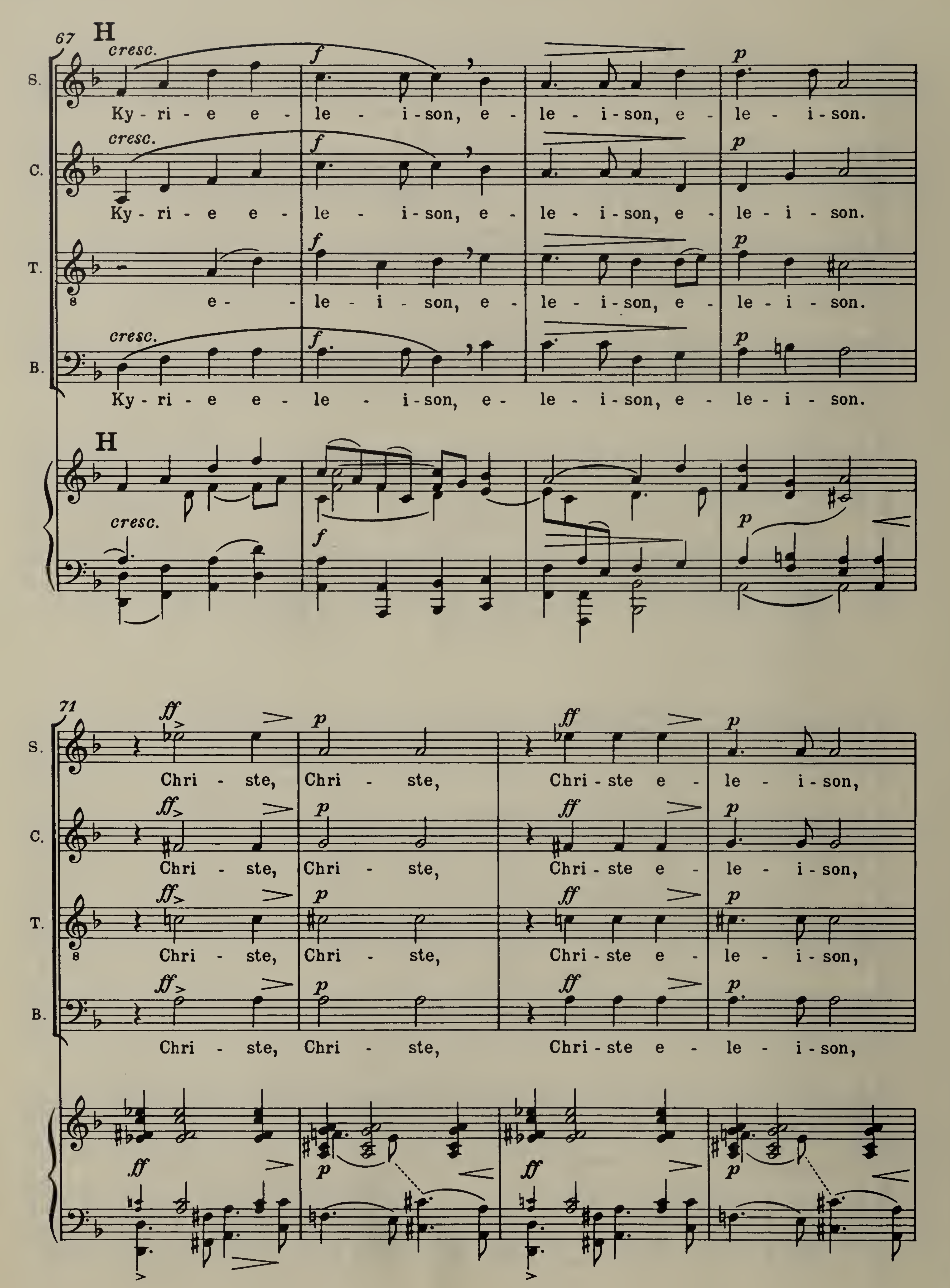

9
S.
C.
T.
B.
dim.
p
unis. dim.
lu - ce - at,
lu - ce - at,
sff
11
B
pp
ppp
lu - ce - at
e - is,
e - - - is.
p sempre

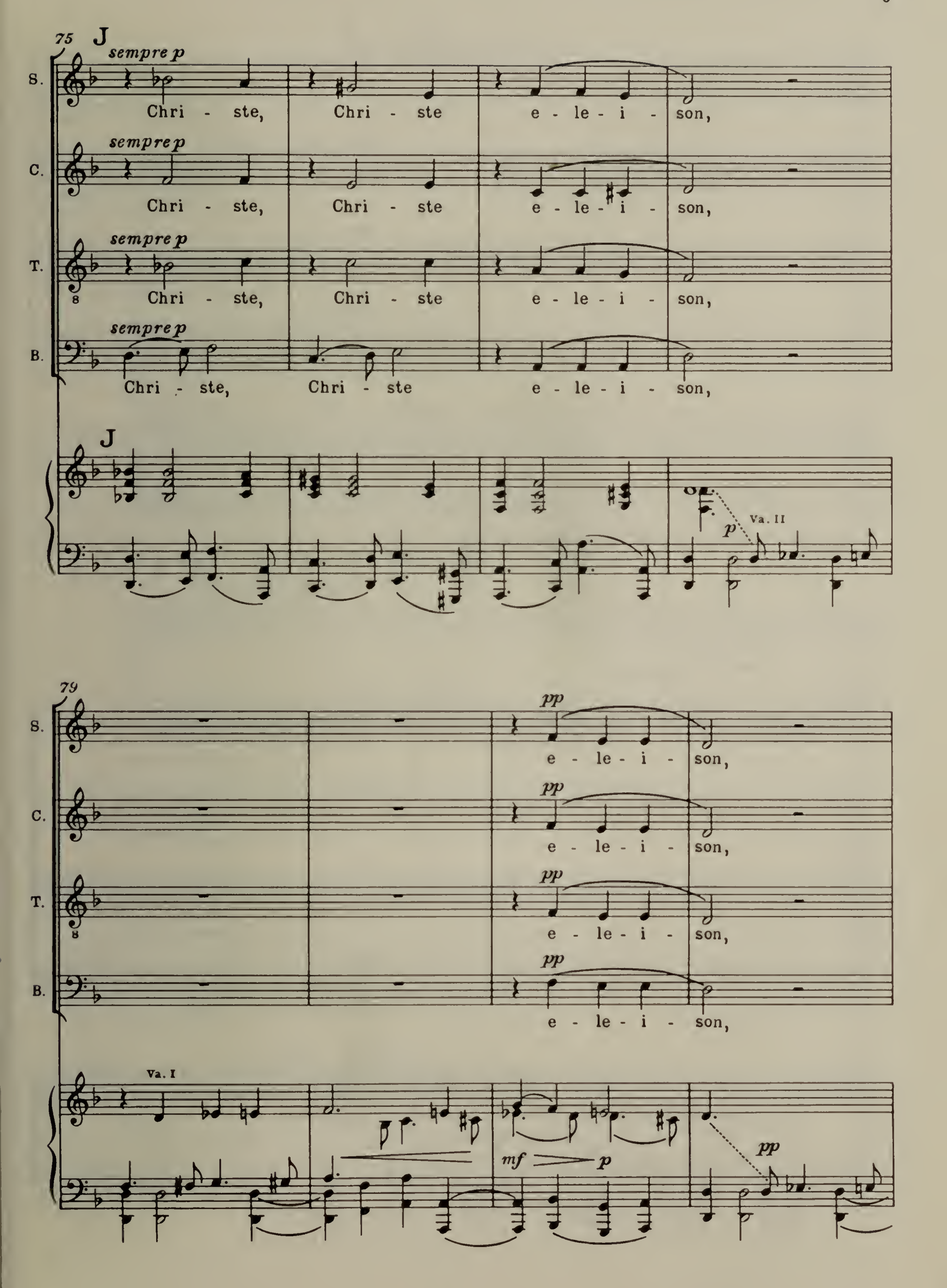

18
Andante moderato ♩= 72
p dolce espressivo
T.
Re - qui-em æ - ter - nam
Org.
p dolce espr.
Str.
sim.
22
C cresc.
f
do - na e - is Do - mi-ne: et lux per - pe - tu - a lu -
cresc.
f
26
ce - at e - is.
p
p espr.
30
dolce
cresc.
D f
Re - qui-em æ - ter - nam do - na, do - na e - is
pp
f


34
T.
sempre f
Do - - mi-ne: et lux per - pe - tu-a lu -
sempre f
37
p
ce - at e - - is.
E
sostenuto
Org.
ff + Fg. Hr. Tp.
dim.
dim.
41
S.
dolce
Te — de-cet hym - nus, De - us in Si - - on, ——
dolce
p +Vc.
p sempre
Fg. Hr. +Va.
46
et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je-ru - sa - lem:
Org.
Vc.
p
Va. Vc. cresc.
Kb.

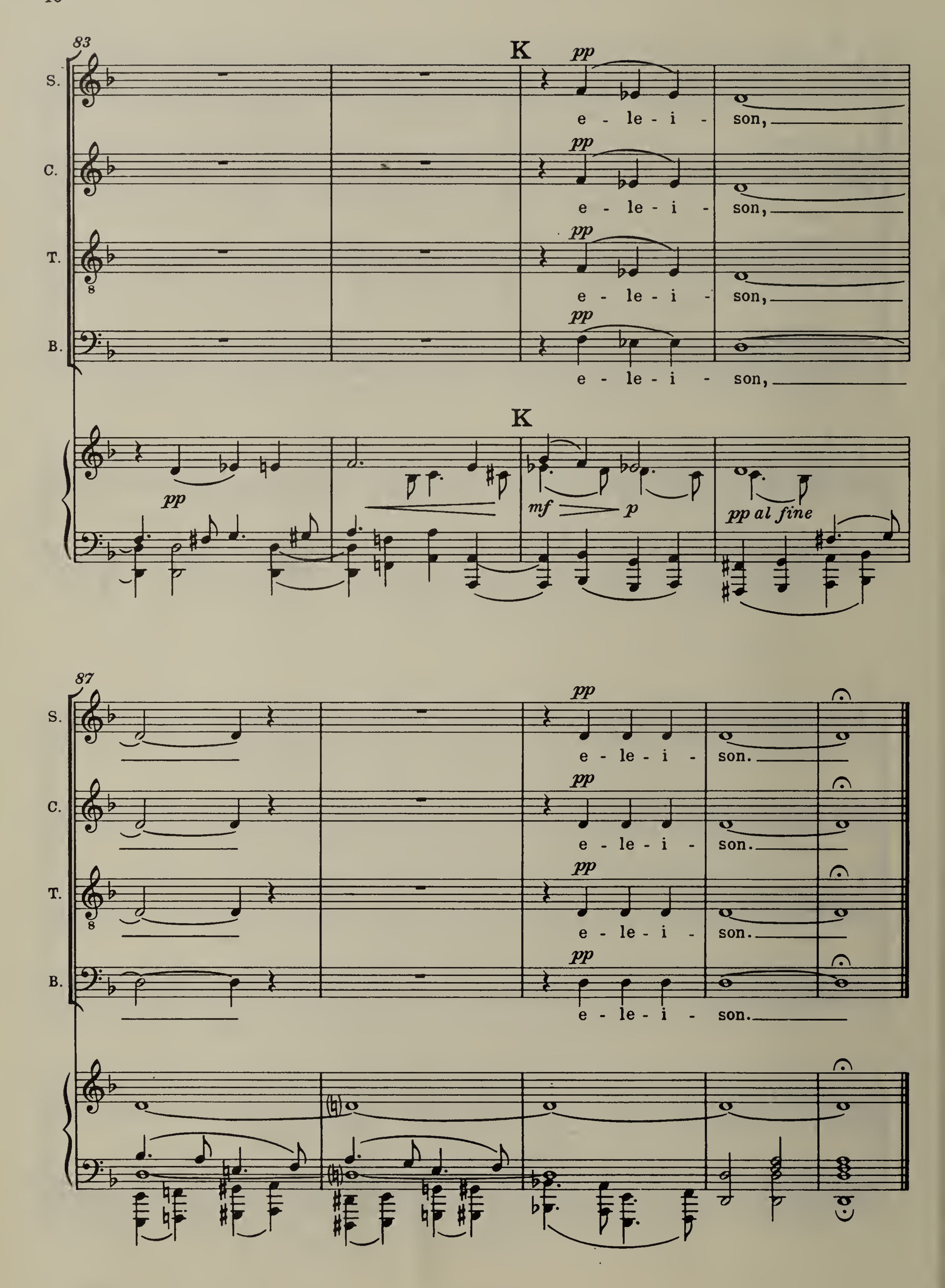

50
F
S.
C.
T.
B.
div.
ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am,
ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am,
ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am,
ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am,
Fg.
Hr.
Tp.
54
ff sempre
ad te om - nis ca - ro ve - ni - et,
ad te om - nis ca - ro ve - ni - et,
ad te om - nis ca - ro ve - ni - et,
ad te om - nis ca - ro ve - ni - et,
ff sempre


58
dim.
p
p
G
S.
om - nis
ca - - ro
ve - - ni - et.
C.
T.
B.
dim.
p
pp
p dolce
62
dolce espr.
Ky - ri - e,
Ky - ri - e,
Ky - ri - e e - le - i - son,

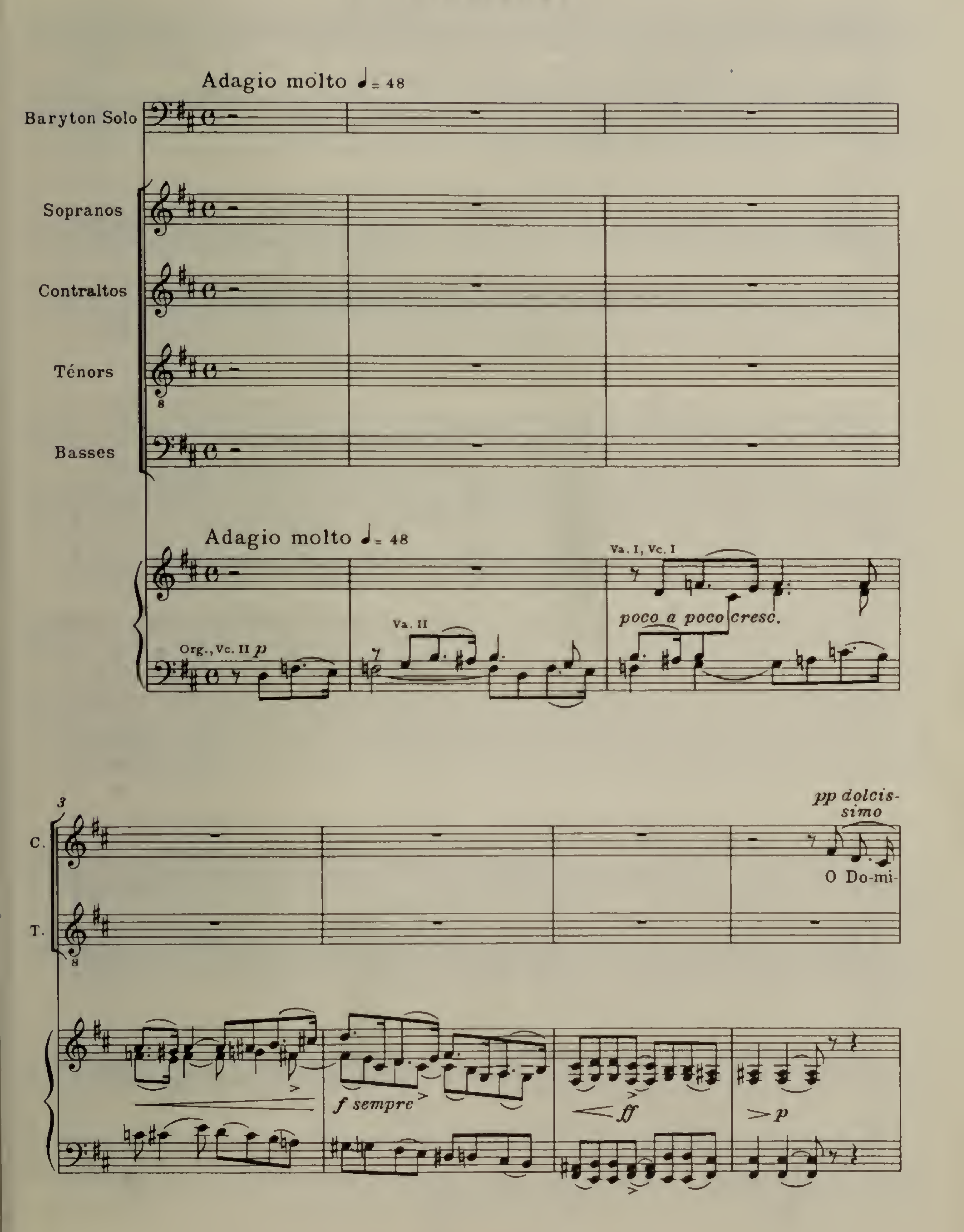

67
H
cresc.
S.
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
C.
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
T.
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
B.
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
71
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,



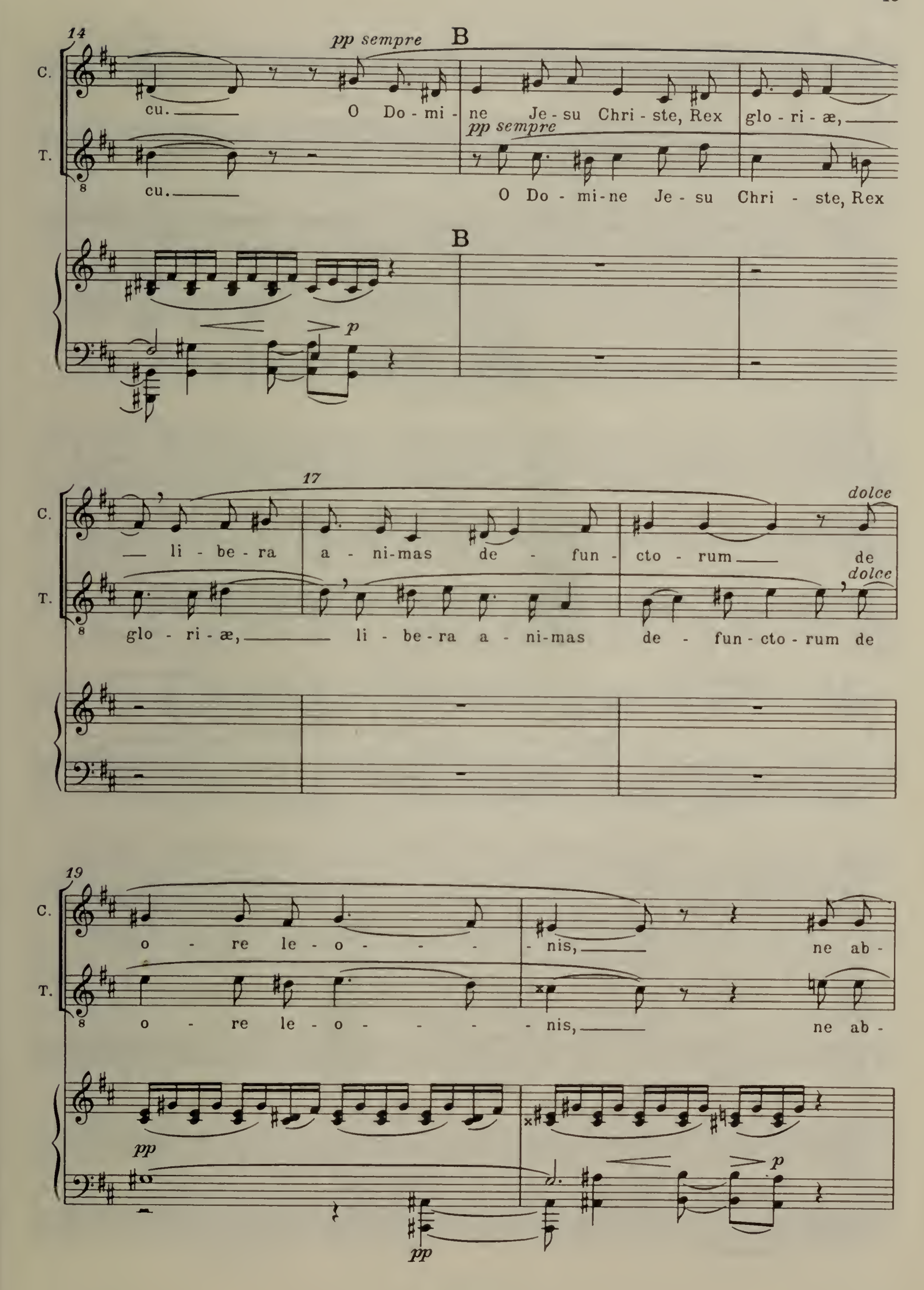
75
J
sempre p
S.
Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,
C.
Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,
T.
Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,
B.
Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,
Va. II
p
79
pp
e - le - i - son,
Va. I
mf
pp

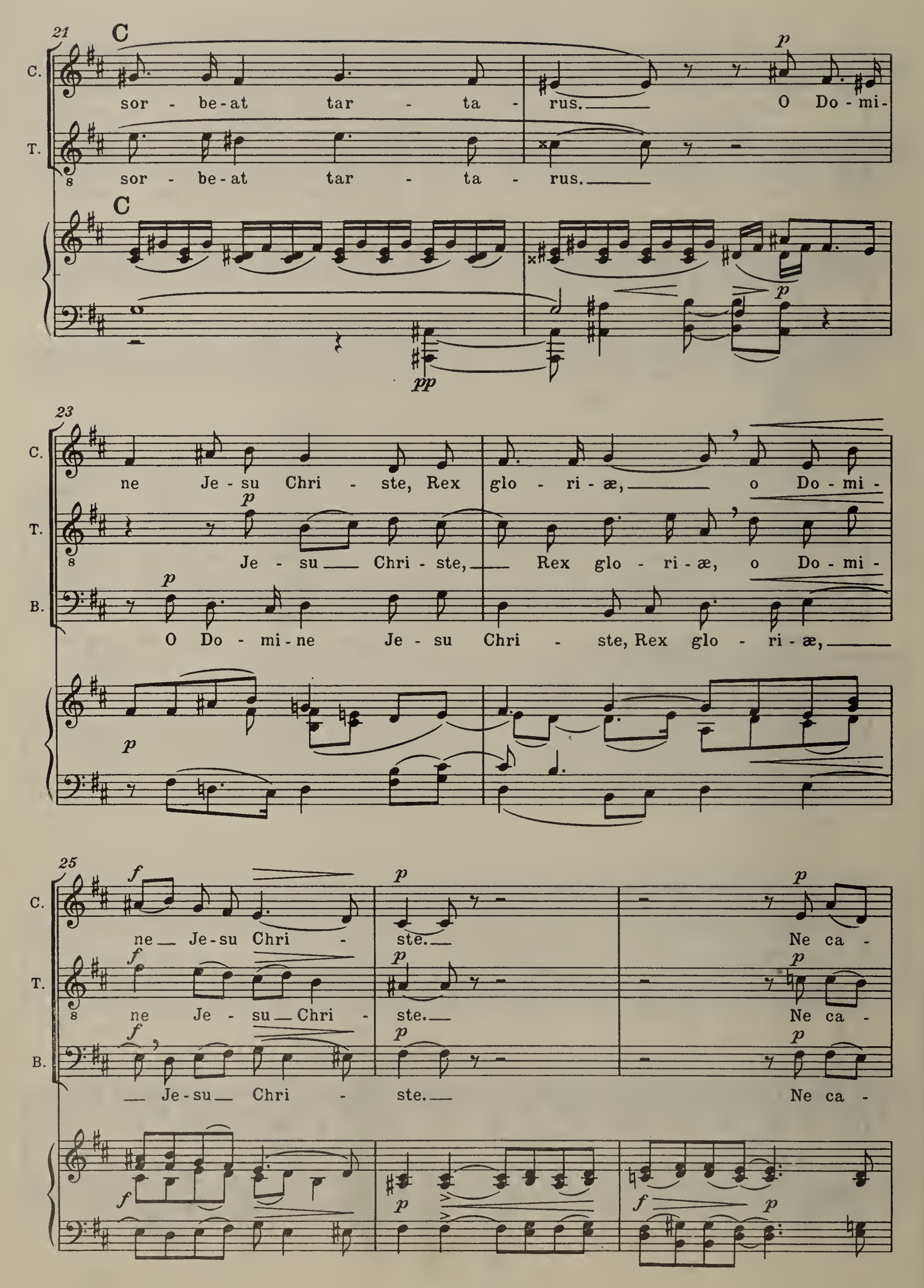

83
K
S.
C.
T.
B.
pp
e - le - i - son,
e - le - i - son,
e - le - i - son,
e - le - i - son,
pp
mf
p
pp al fine
87
e - le - i - son.
e - le - i - son.
e - le - i - son.
e - le - i - son.

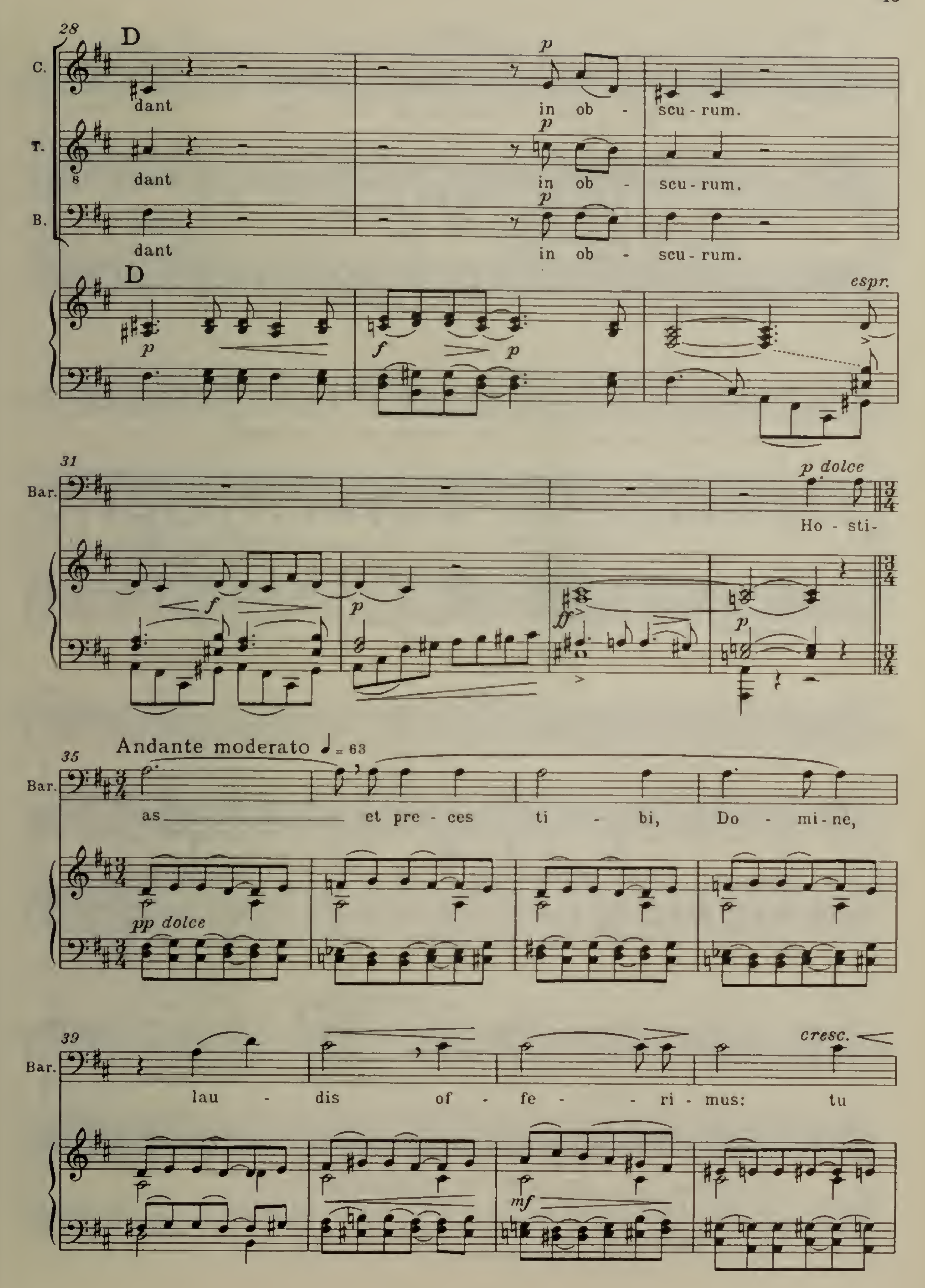
II Offertoire

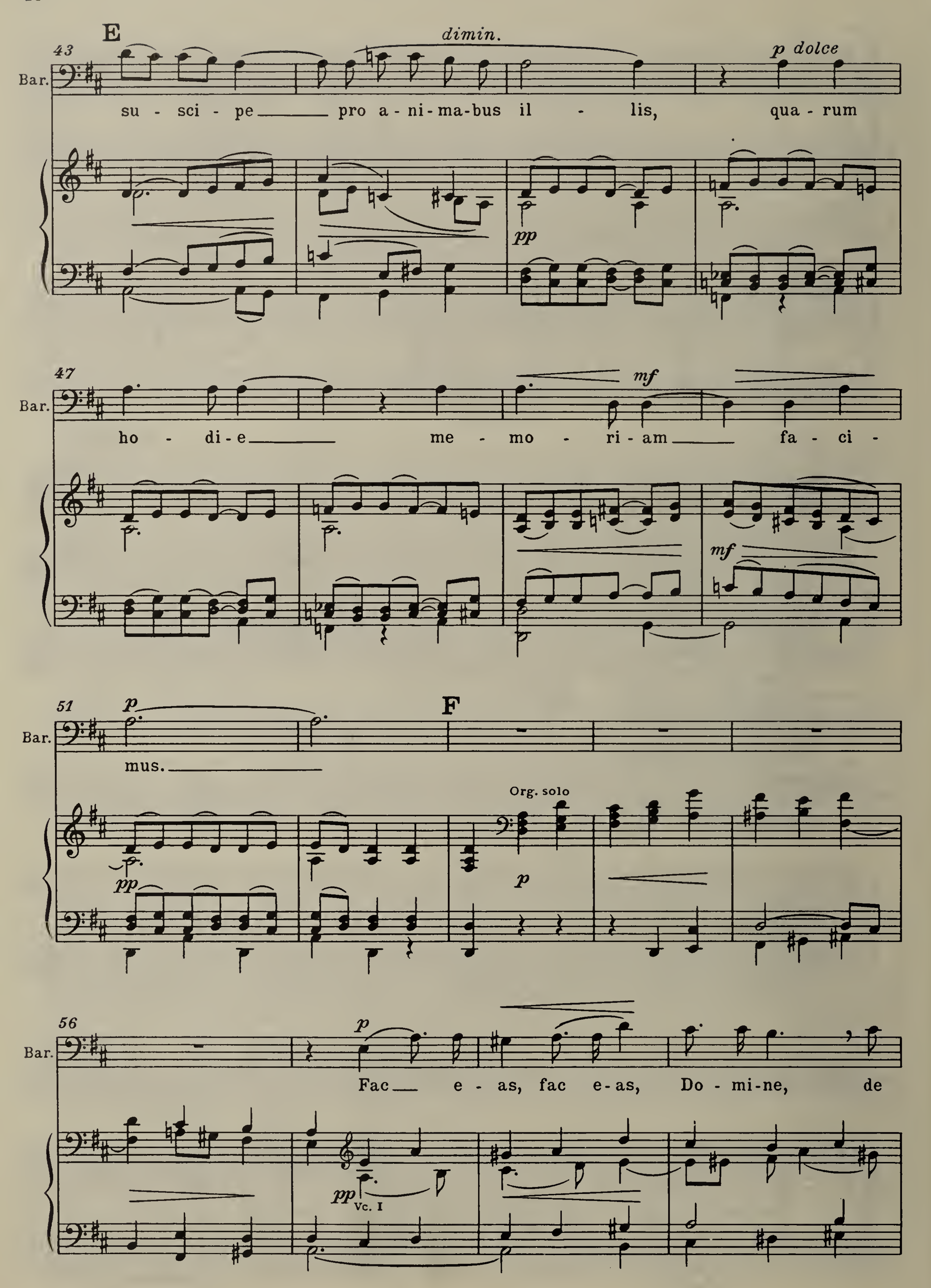


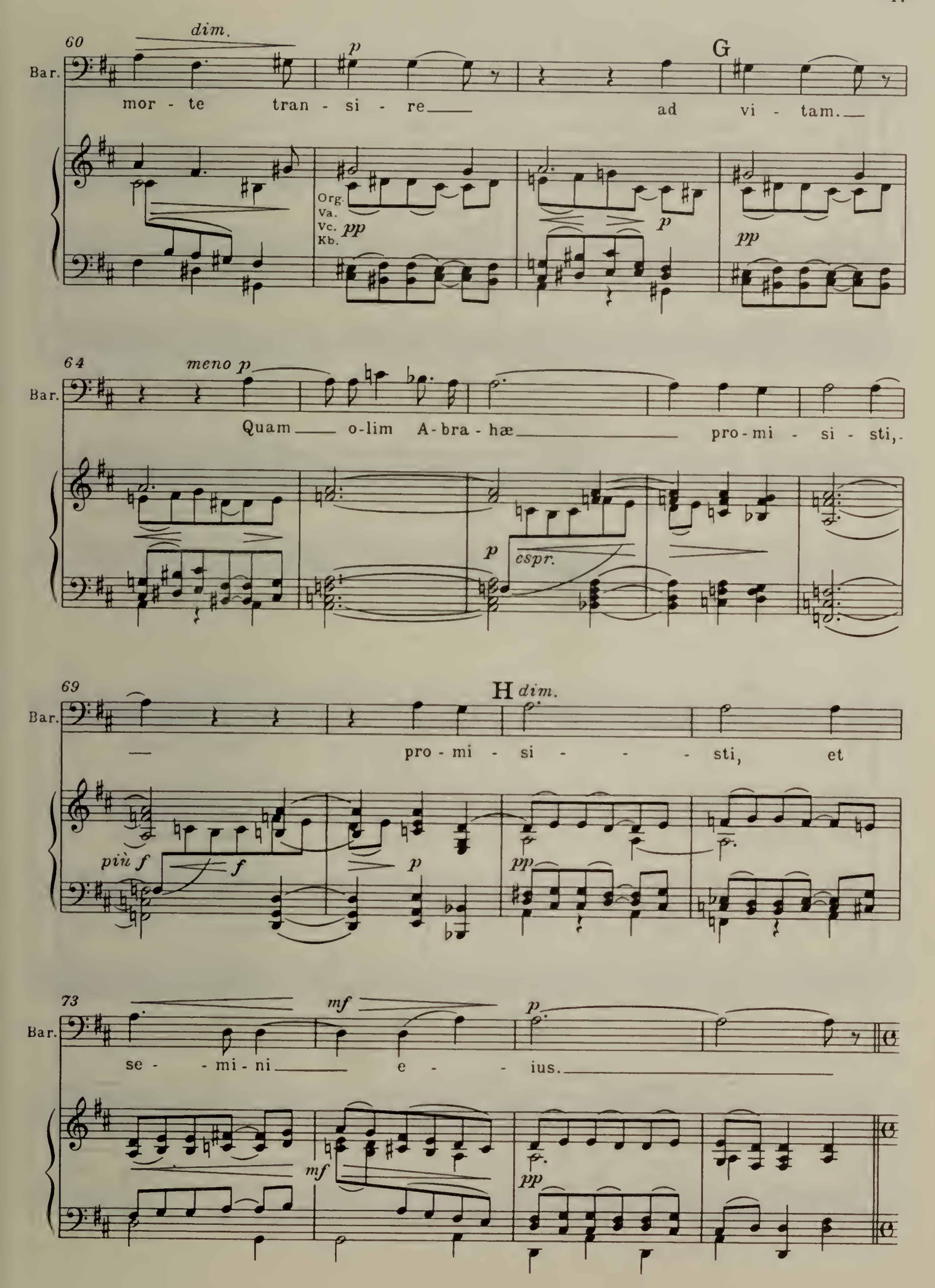

7
A
C.
ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - æ, li - be - ra a - ni-mas
T.
pp
O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - æ, li - be - ra
A
10
C.
de - fun - cto - rum de pœ - nis in - fer - - -
T.
a - ni-mas de - fun - cto - rum de pœ - nis in - fer - - -
Va.
Org.
pp
Vc., Kb.
pp
12
C.
ni, et de pro - fun - - do la - - -
T.
ni, et de pro - fun - - do la - - -
p
pp

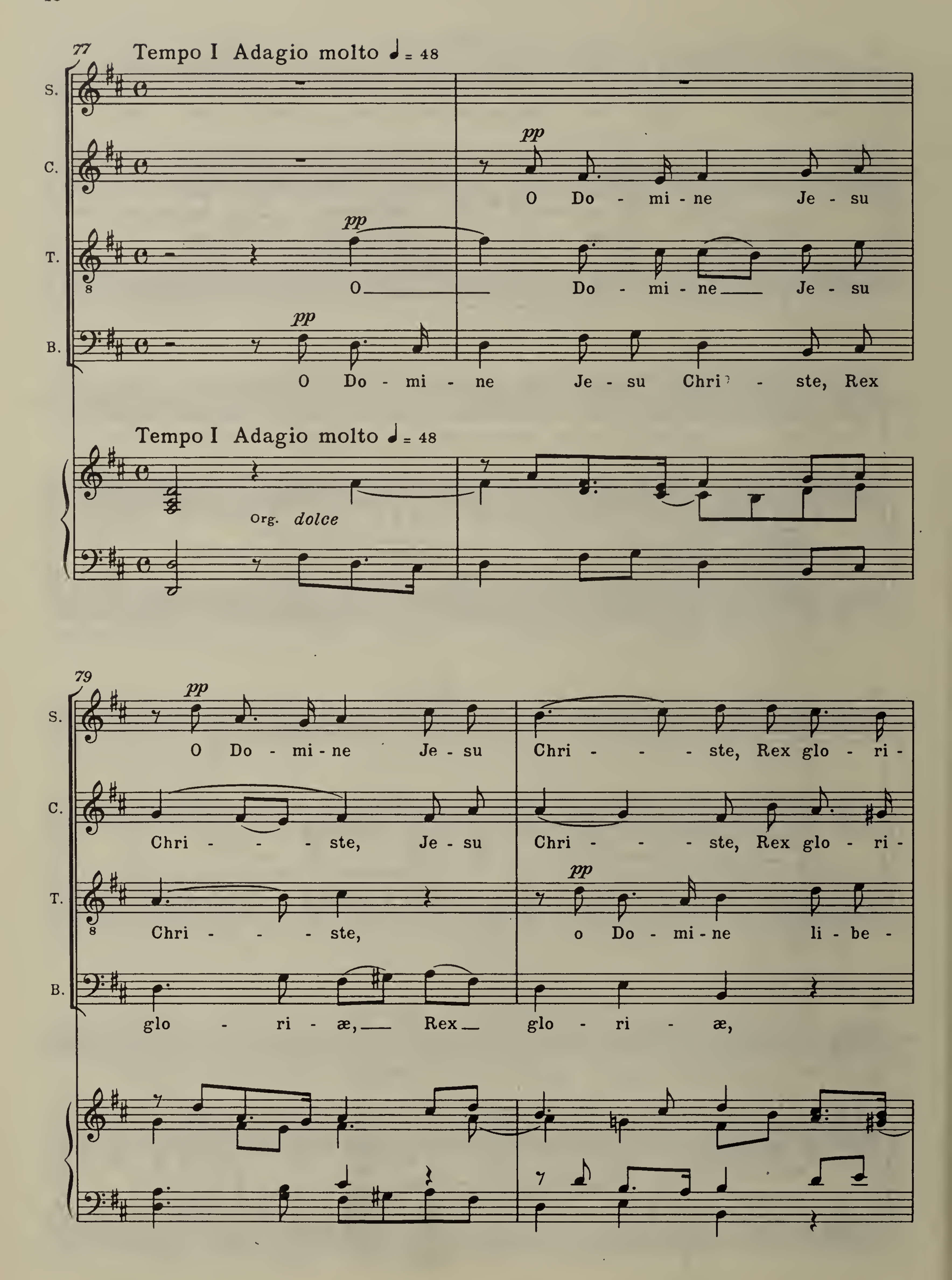

14
pp sempre
B
C.
cu.
O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - æ,
T.
pp sempre
cu.
O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex
B
p
17
dolce
li - be - ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de
glo - ri - æ, li - be - ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de
19
o - re le - o - nis, ne ab -
o - re le - o - nis, ne ab -
pp
p
pp

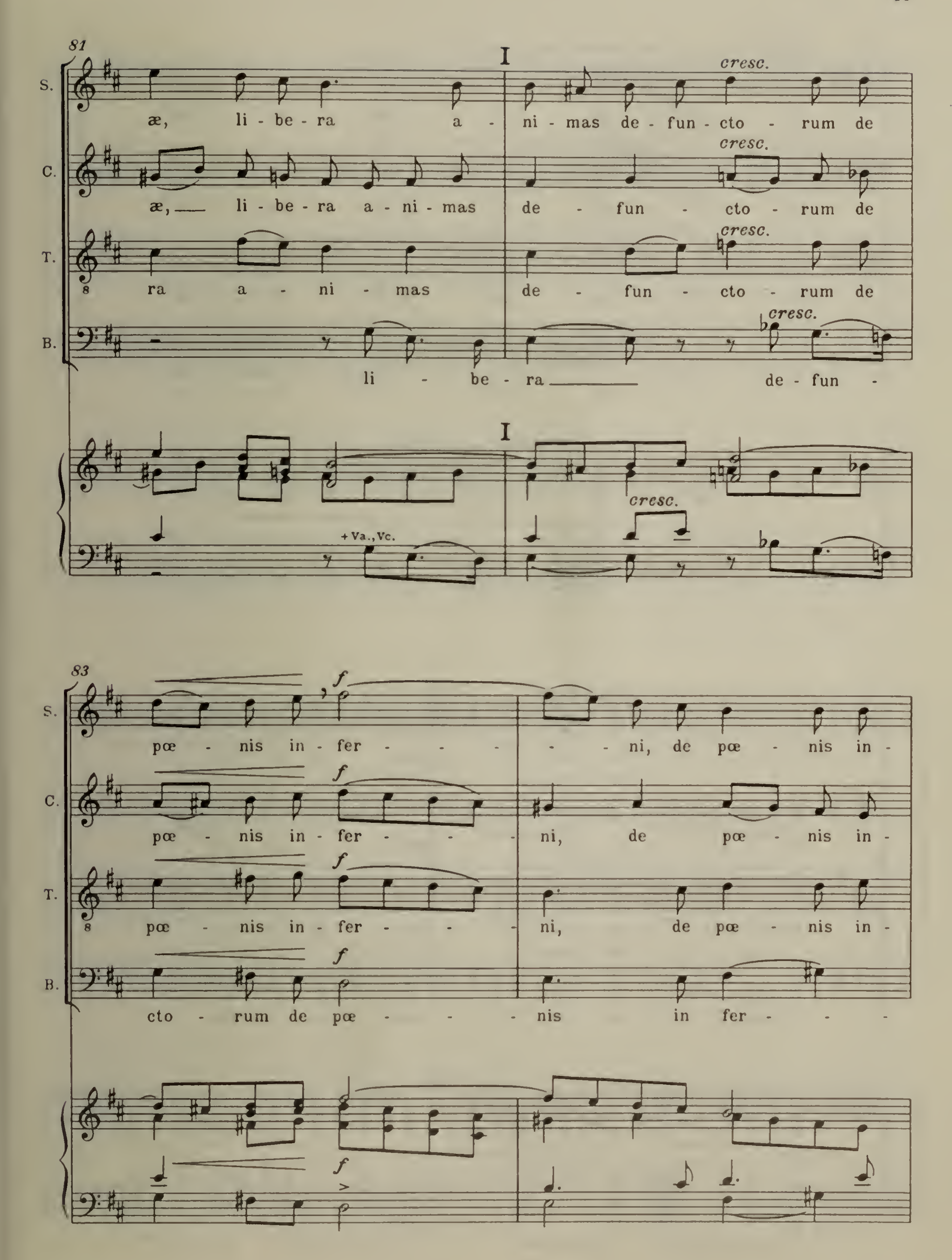

C
sor - be-at tar - ta - rus. O Do - mi-
sor - be-at tar - ta - rus.
C
ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - æ, o Do - mi -
Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - æ, o Do - mi -
O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - æ,
ne Je - su Chri - ste. Ne ca -
ne Je - su Chri - ste. Ne ca -
Je - su Chri - ste. Ne ca -

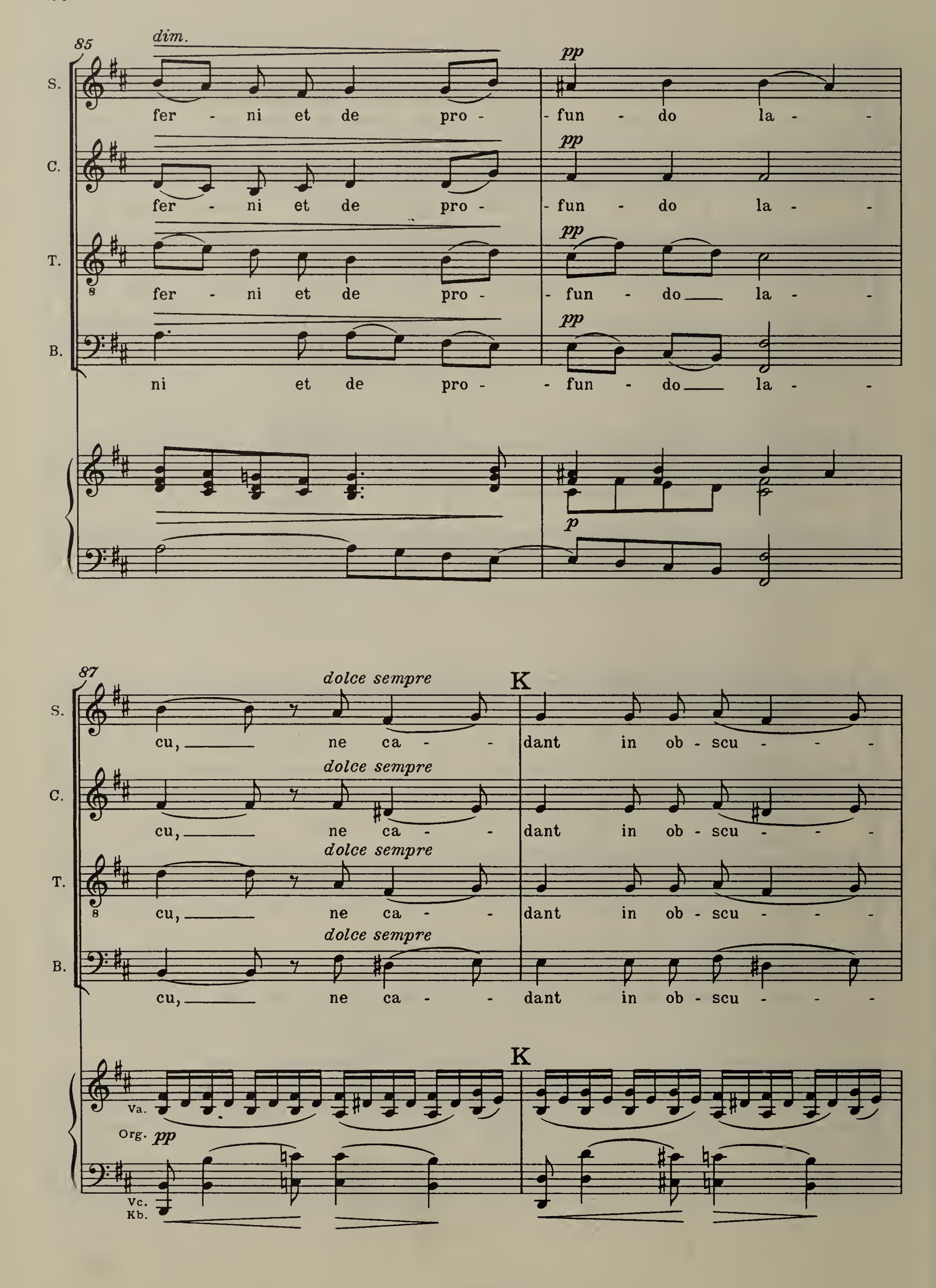

28
D
C.
T.
B.
dant
in ob - scu - rum.
p
D
p
f
p
espr.
31
Bar.
p dolce
Ho - sti-
f
p
ff
p
35
Andante moderato ♩= 63
as
et pre - ces ti - bi, Do - mi - ne,
pp dolce
39
lau - dis of - fe - ri - mus: tu
mf
cresc.

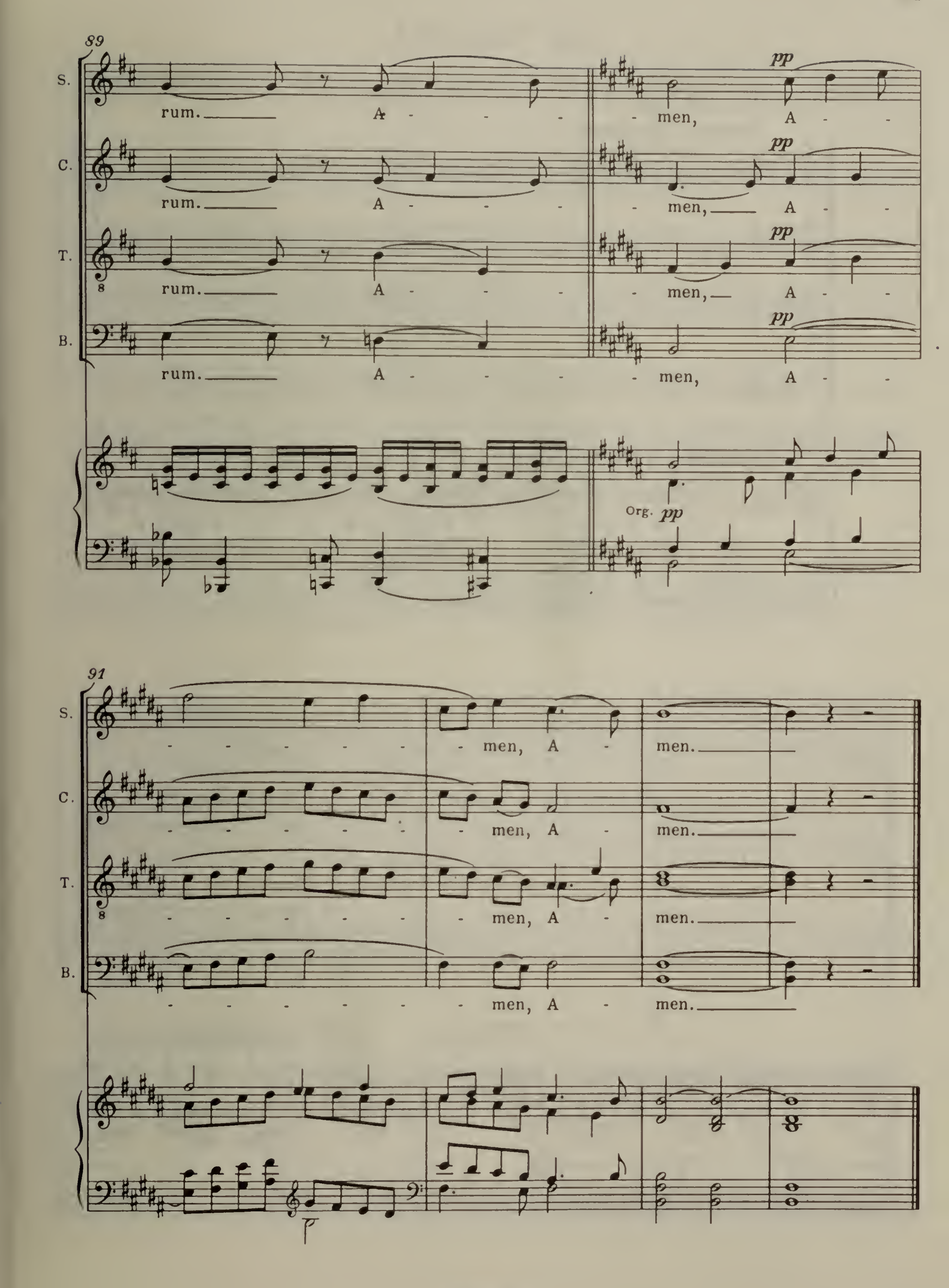

E
dimin.
p dolce
Bar.
su - sci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum
pp
ho - di - e me - mo - ri - am fa - ci -
mf
mf
p
F
mus.
Org. solo
p
pp
p
Fac e - as, fac e - as, Do - mi - ne, de
pp
Vc. I


60
dim.
Bar.
p
G
mor - te tran - si - re ad vi - tam.
Org.
Va.
Vc.
Kb.
pp
p
pp
64
meno p
Quam o-lim A-bra-hæ pro-mi - si - sti,
p
espr.
69
H dim.
pro-mi - si - - - sti, et
più f
f
p
pp
73
mf
p
se - mi-ni e - - ius.
mf
pp


77
Tempo I Adagio molto ♩ = 48
S.
C.
T.
B.
pp
O Do - mi - ne Je - su
O
Do - mi - ne Je - su
O Do - mi - ne Je - su Christe, Rex
Tempo I Adagio molto ♩ = 48
Org. dolce
79
O Do - mi - ne Je - su
Chri - ste, Rex glo - ri -
Chri - ste, Je - su
Chri - ste, Rex glo - ri -
Chri - ste,
o Do - mi - ne li - be -
glo - ri - æ, Rex
glo - ri - æ,


81
I
cresc.
S.
æ, li - be - ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de
C.
æ, li - be - ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de
T.
ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de
B.
li - be - ra de - fun -
+ Va., Vc.
83
f
pœ - nis in - fer - - ni, de pœ - nis in -
pœ - nis in - fer - ni, de pœ - nis in -
pœ - nis in - fer - ni, de pœ - nis in -
cto - rum de pœ - nis in fer -


85
dim.
S.
fer - ni et de pro - - fun - do la - -
C.
fer - ni et de pro - - fun - do la - -
T.
fer - ni et de pro - - fun - do la - -
B.
ni et de pro - - fun - do la - -
pp
p
87
dolce sempre
K
cu, ne ca - - dant in ob - scu - - -
Va.
Org. pp
Vc.
Kb.


89
S.
rum.
A
men,
pp
A
C.
T.
B.
Org.
91
men, A
men.

III Sanctus

Andante moderato ♩ = 60

Sopranos
Contraltos
Ténors
Basses

Andante moderato ♩ = 60

Va. I
pp
Org.
Va. II, Hf.
(Va. II, Hf. sim.)

3
S.
pp
San - - - ctus, ___ San - - - ctus, ___
T.
pp
San - - ctus, ___
B. I
pp
San - - ctus, ___
Vl.

6

S. San - - ctus — Do - mi -

T. — San - - ctus, —

B. I — San - - ctus, —

9

S. nus, — *A p* Do - mi - nus —

T. *pp* San - - ctus — Do - mi - nus, —

B. I *pp* San - - ctus — Do - mi - nus, —



12

S. — De - - - us,

p T. Do - mi - nus De - -

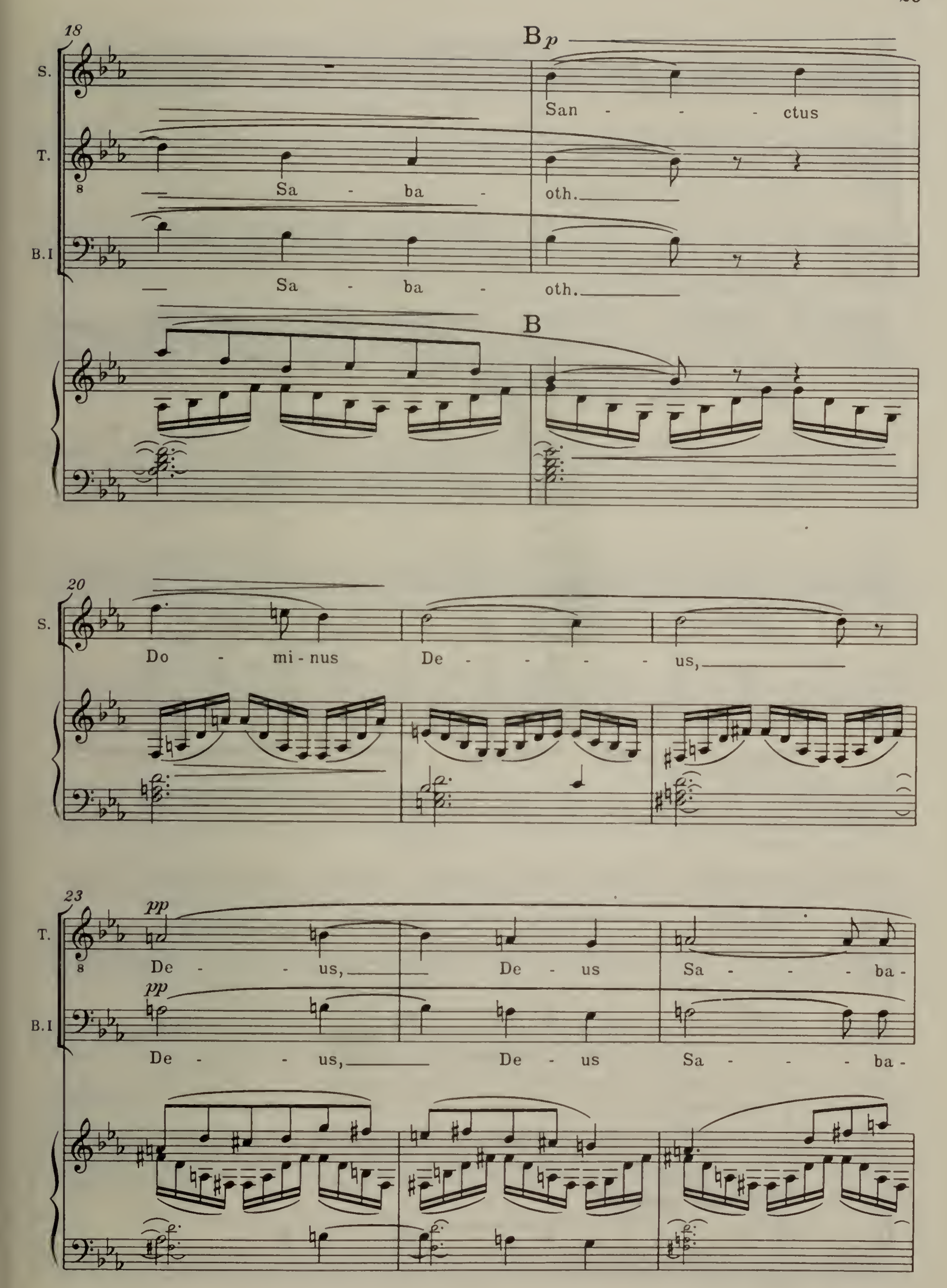
p B.I Do - mi - nus De - -

15

p S. De - - us Sa - ba - oth.

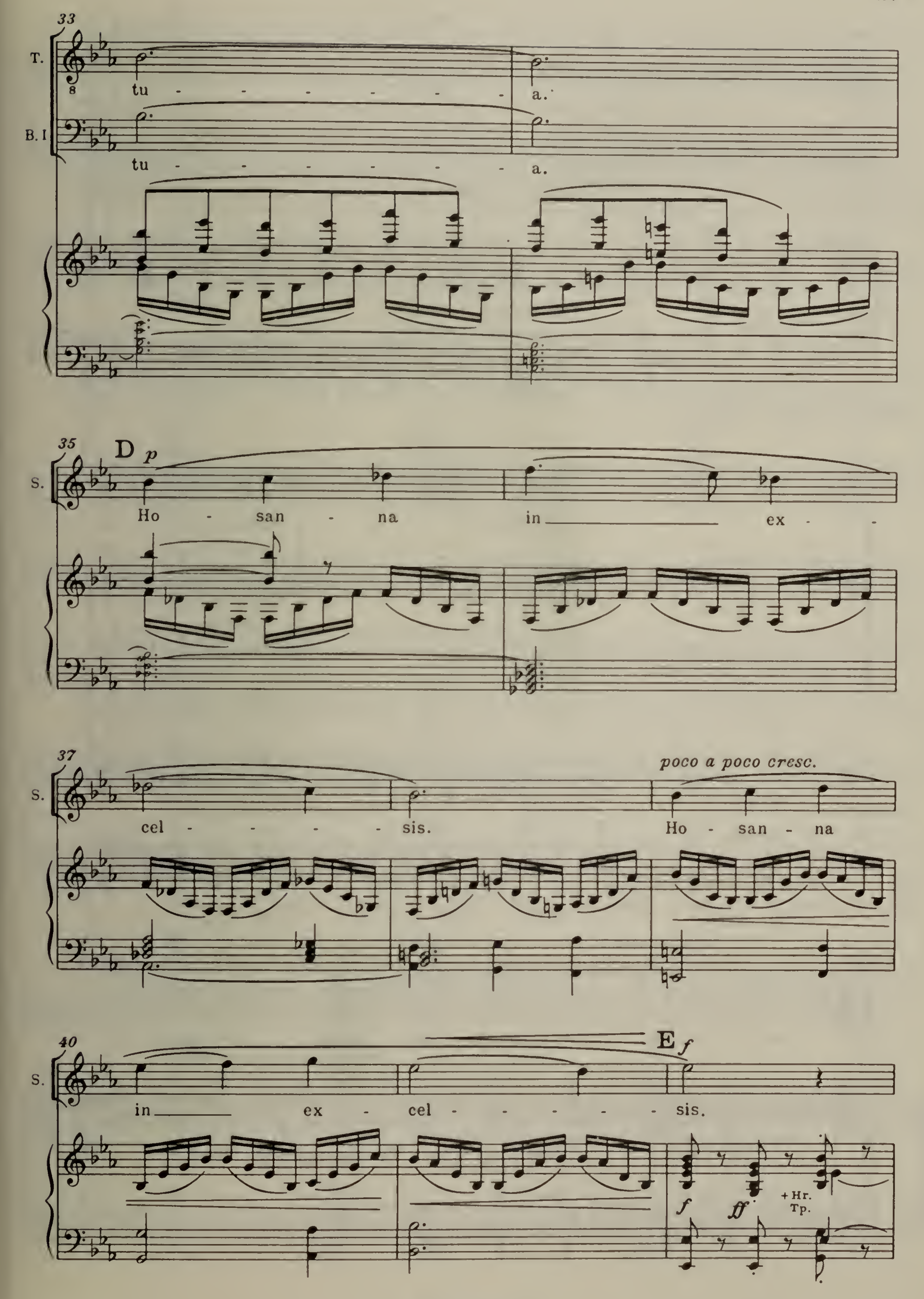
T. us, *pp* De - - us

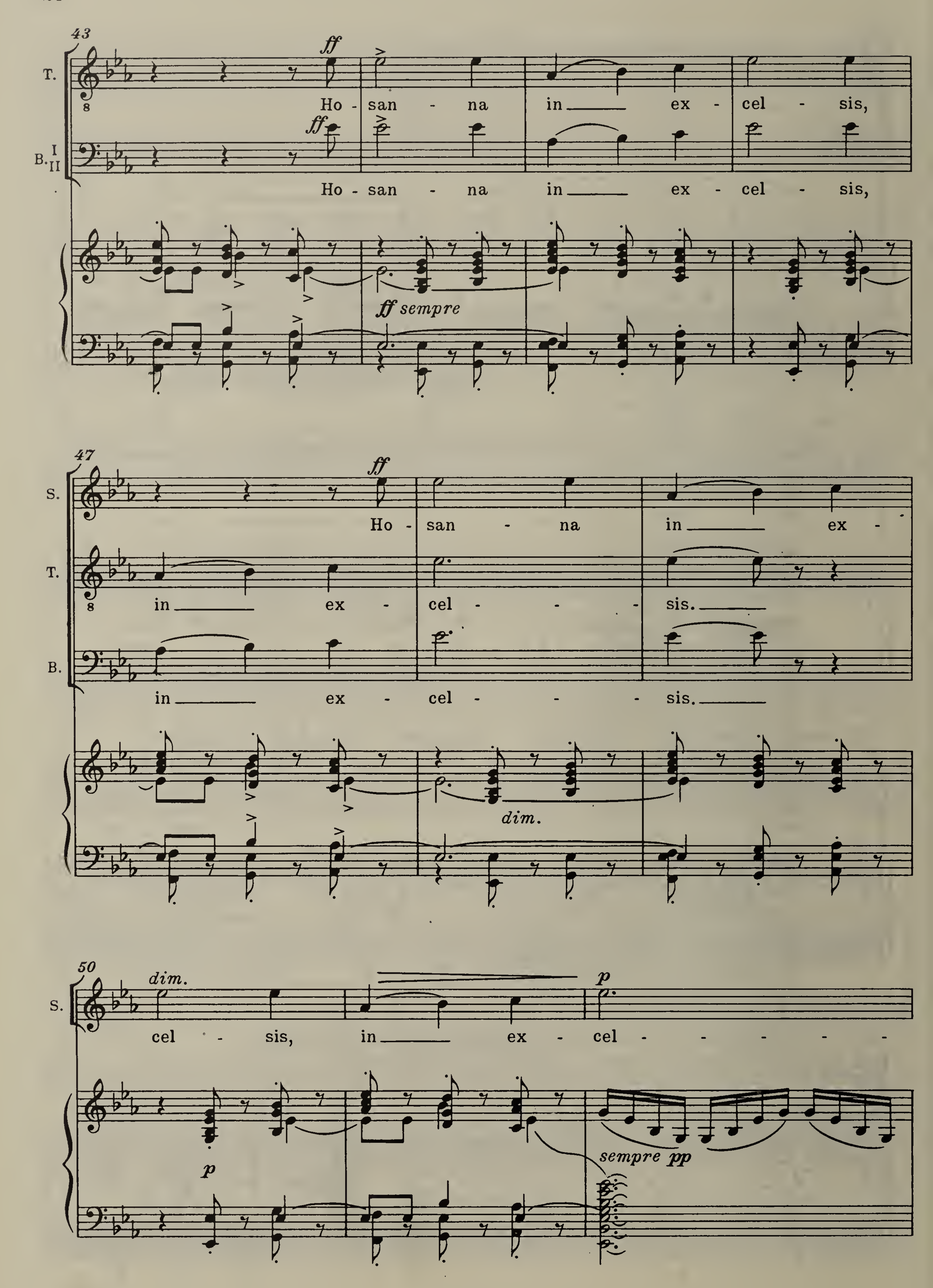
B.I us, *pp* De - - us

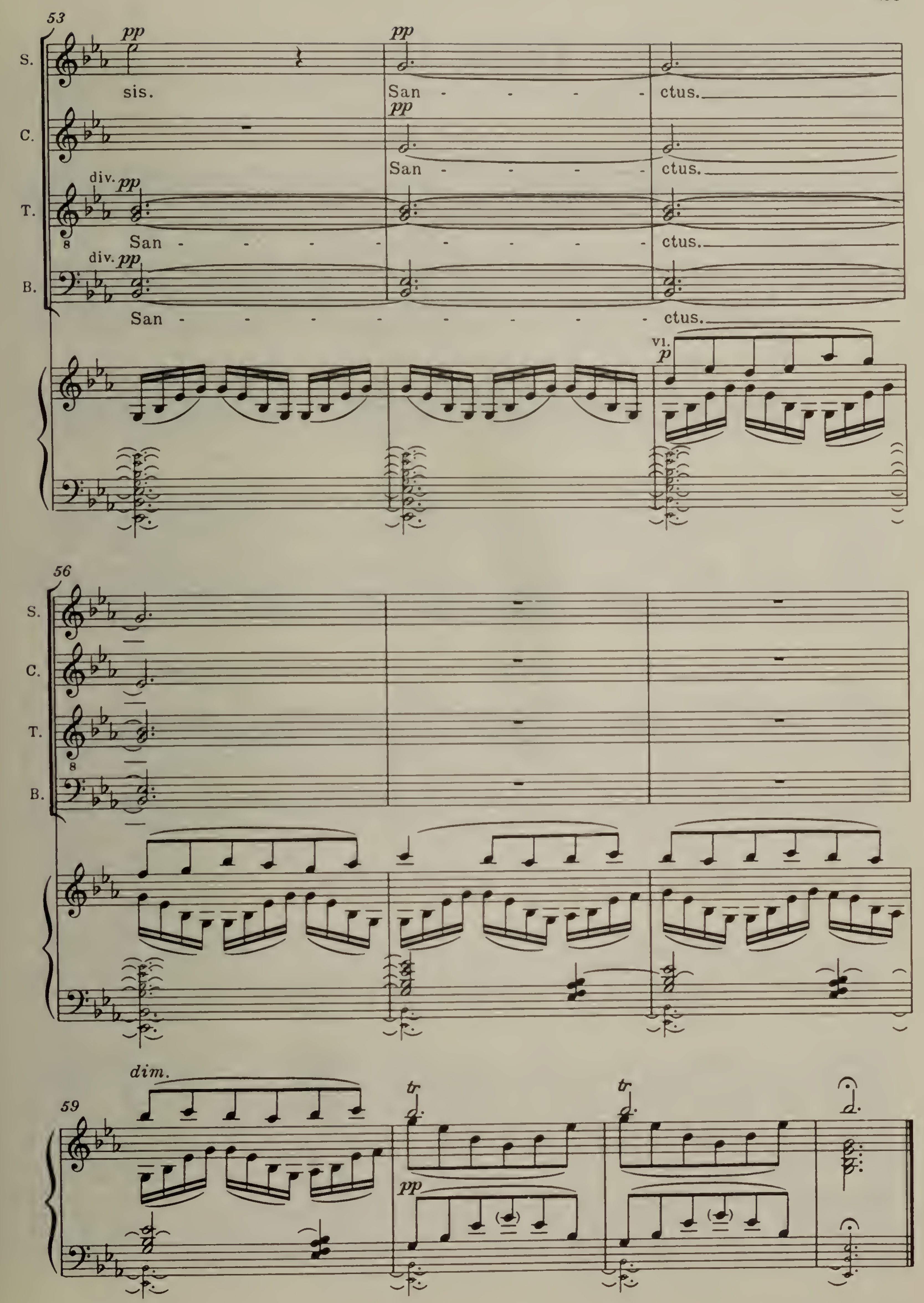


18
S.
T.
B.I
B p
San - - - ctus
Sa - ba - oth.
Sa - ba - oth.
B
20
S.
Do - mi - nus De - - - - - us,
23
T.
B.I
pp
De - - us, De - us Sa - - - ba -
pp
De - - us, De - us Sa - - - ba -

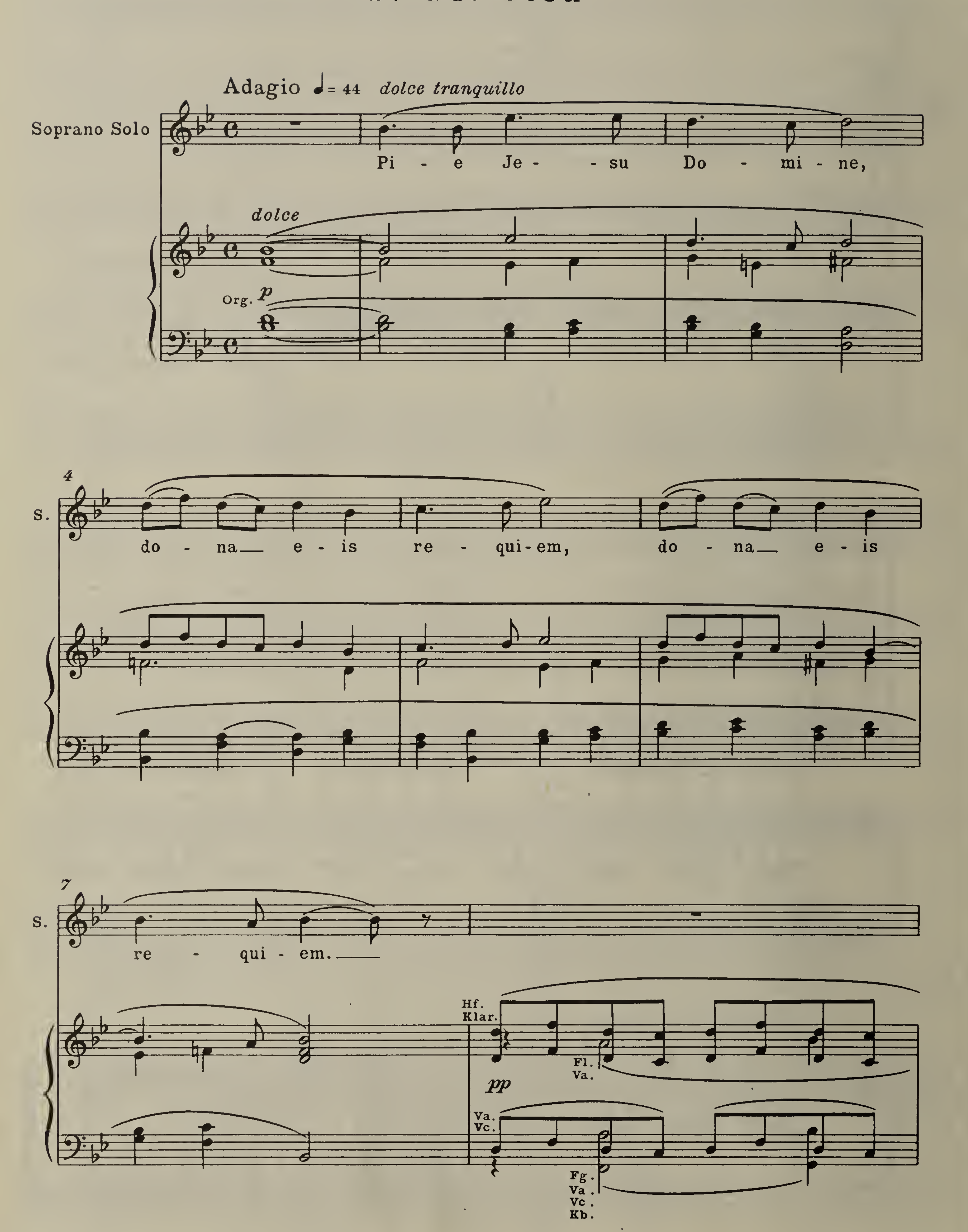

26
C sempre dolce
S.
Ple - ni sunt cœ - li et
T.
oth.
B. I
oth.
C
29
S.
ter - - - - - - ra
dolce
31
sempre dolce
T.
glo - - - ri - a, glo - ri - a
sempre dolce
B. I
glo - - - ri - a, glo - ri - a

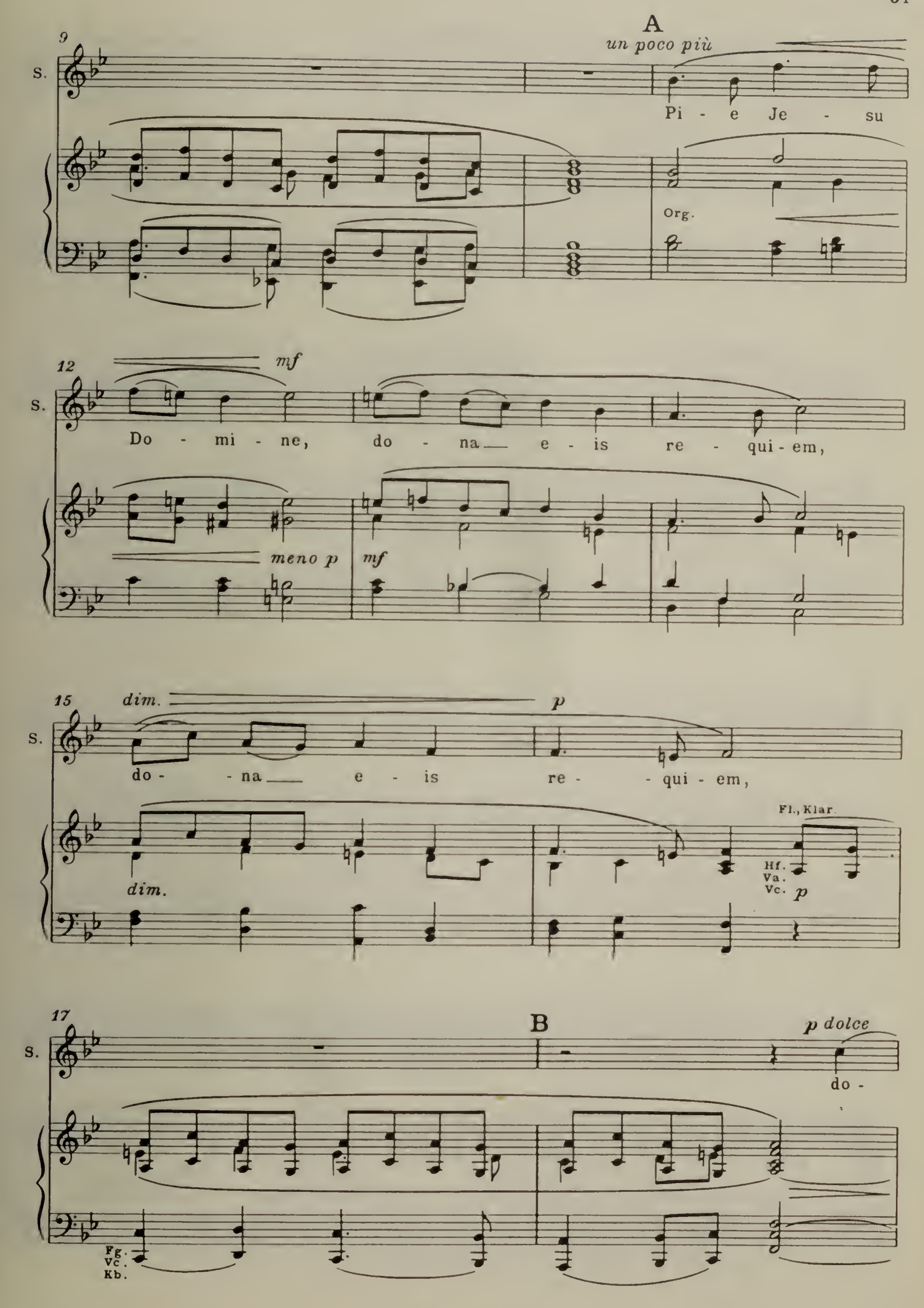

33
T.
tu - - - - - - - - a.
B. I
tu - - - - - - - - a.
35
D p
S.
Ho - san - na in ex - -
37
S.
cel - - - - - sis.
poco a poco cresc.
Ho - san - na
40
S.
in ex - cel - - - - - - sis.
E f
f
ff
+ Hr.
Tp.


43
T.
B. I II
ff
Ho - san - na in ex - cel - sis,
Ho - san - na in ex - cel - sis,
ff sempre
47
S.
T.
B.
Ho - san - na in ex -
in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.
dim.
50
S.
dim.
p
cel - sis, in ex - cel -
sempre pp

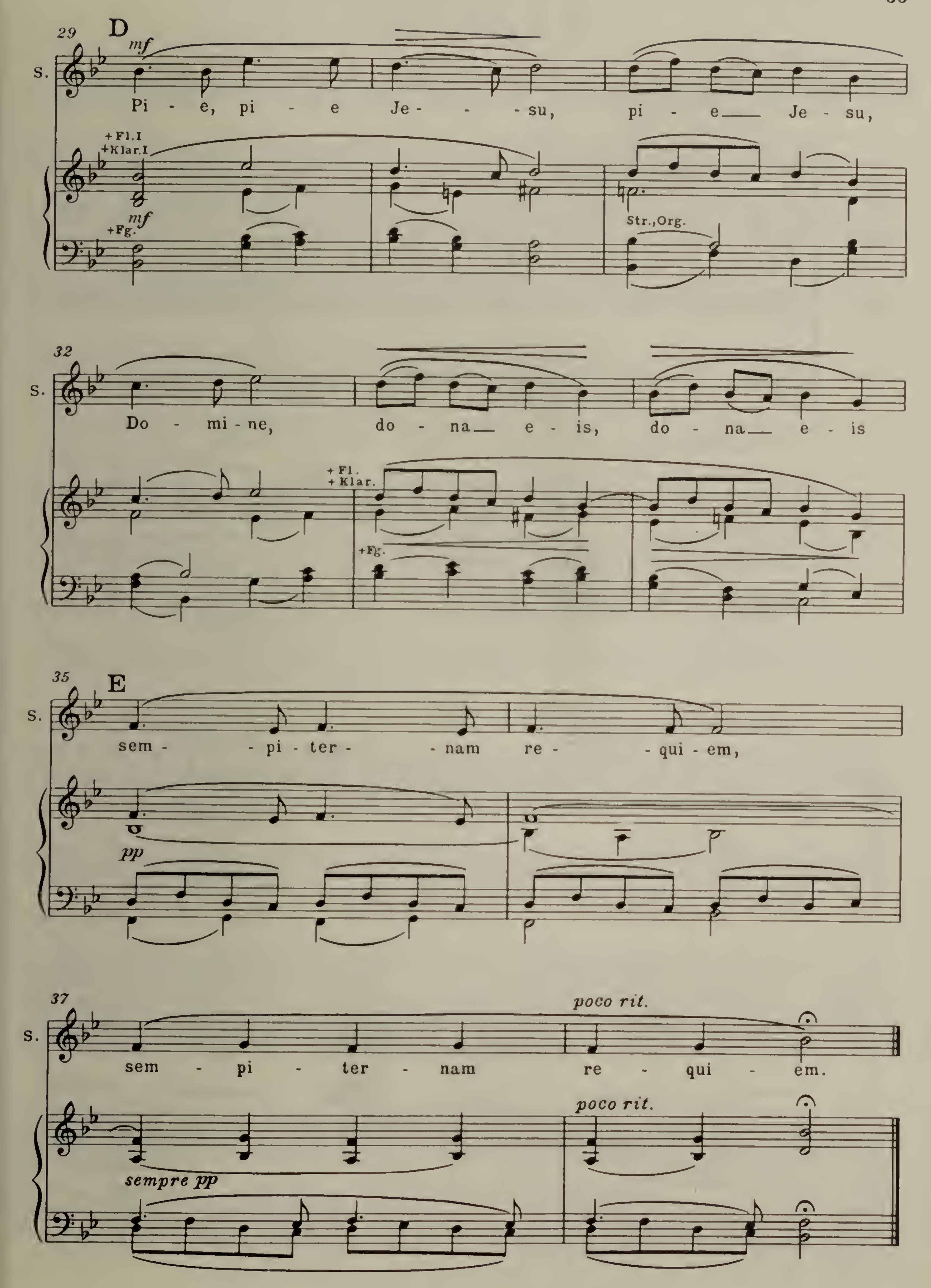

53
pp
S.
sis.
San - - - - ctus.
pp
C.
San - - - - ctus.
div. pp
T.
San - - - - - - - - - ctus.
div. pp
B.
San - - - - - - - - - - - ctus.
vl.
p
56
S.
C.
T.
B.
59
dim.
tr
tr
pp

IV Pie Jesu

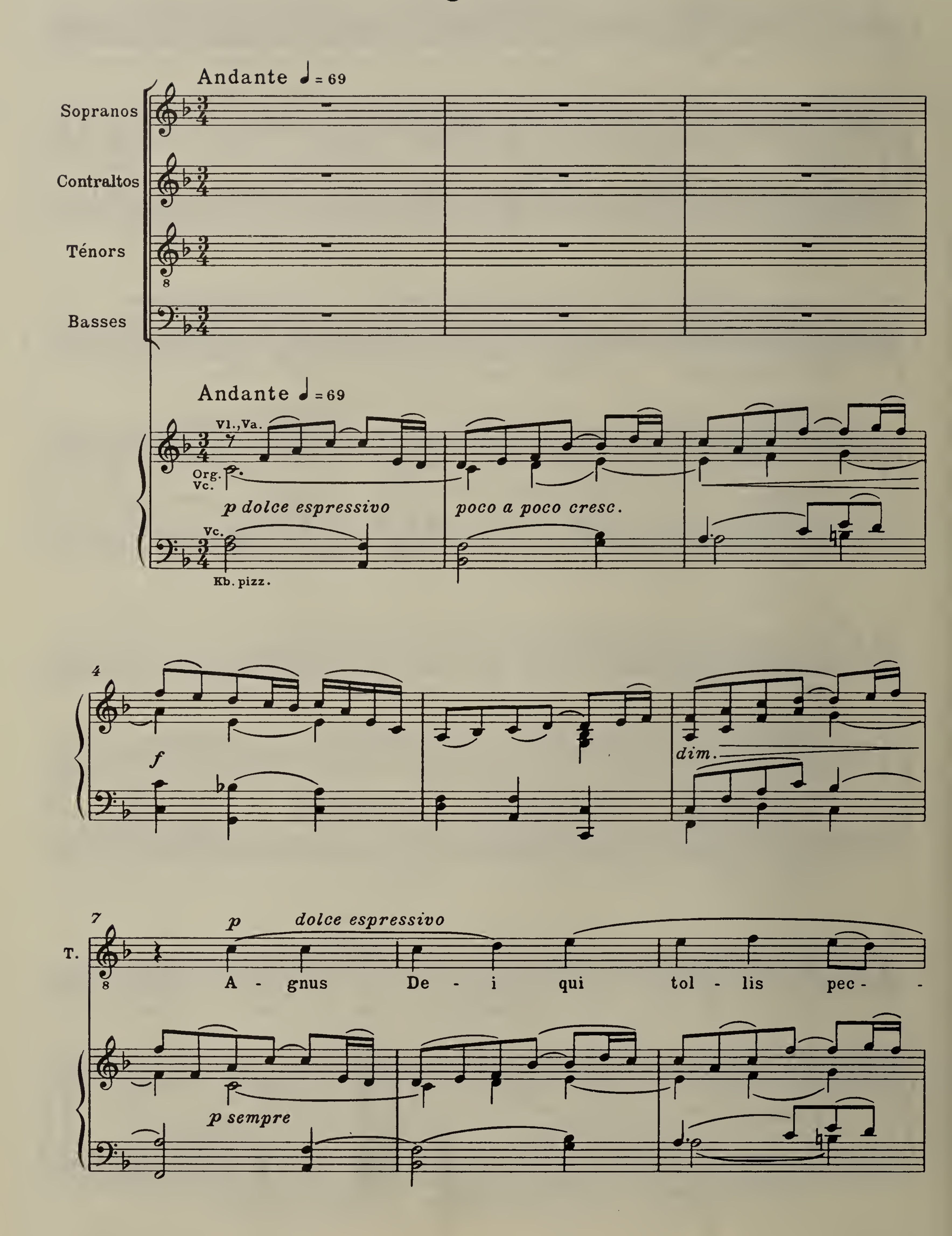

Adagio ♩= 44 dolce tranquillo
Soprano Solo
Pi - e Je - su Do - mi - ne,
dolce
Org. p
4
S.
do - na — e - is re - qui - em, do - na — e - is
7
S.
re - qui - em. —
Hf.
Klar.
Fl.
Va.
pp
Va.
Vc.
Fg.
Va.
Vc.
Kb.

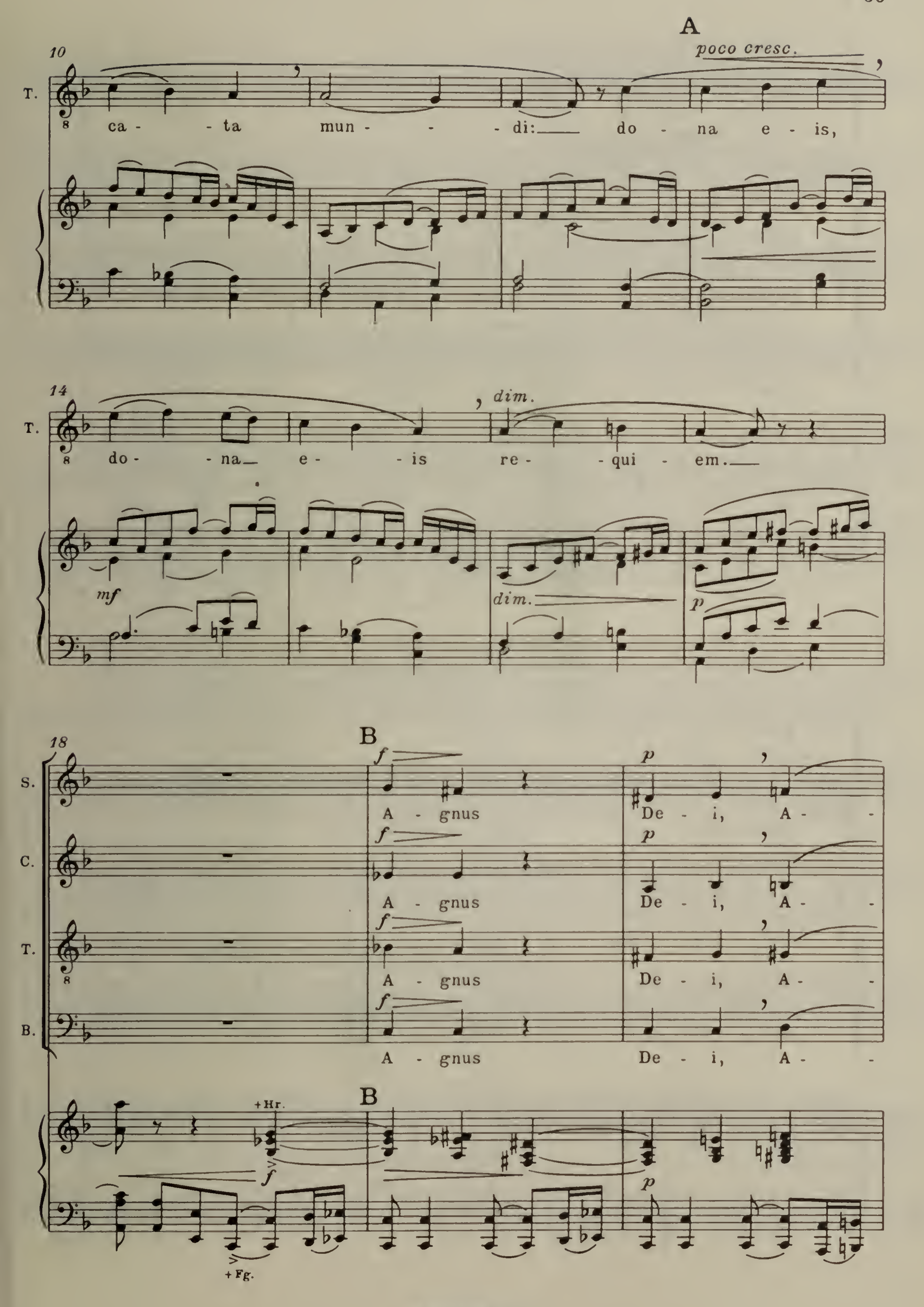

9
A
un poco più
S.
Pi - e Je - su
Org.
12
mf
Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em,
meno p
mf
15
dim.
p
do- - na e - is re- - qui - em,
Fl., Klar.
dim.
Hf.
Va.
Vc. p
17
B
p dolce
do -
Fg.
Vc.
Kb.

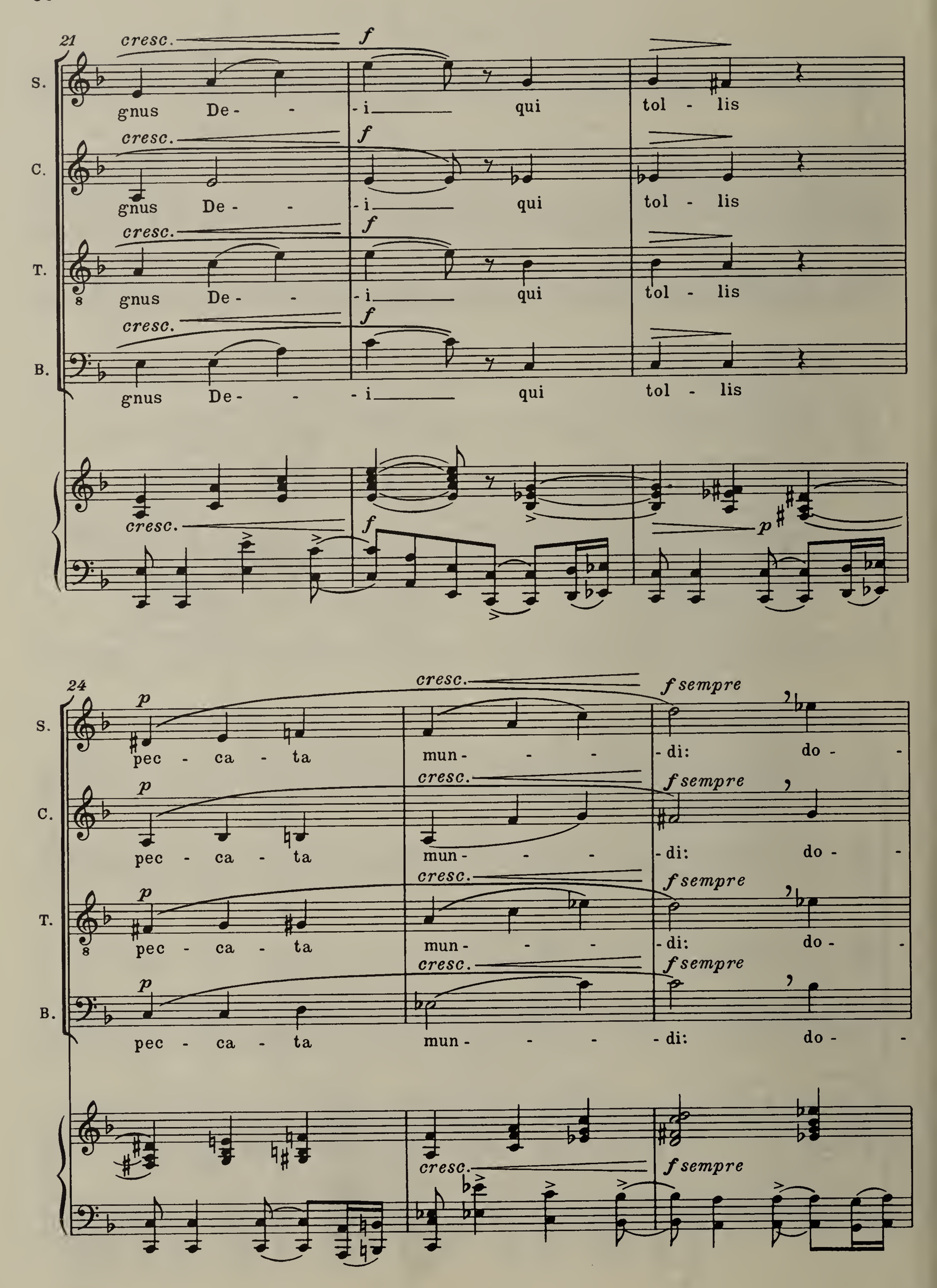

19
S.
na, do - na, Do - - mi - ne, do - na e - is
Str.
Org.
pp
22
re - - qui - em sem - pi - ter - nam, re - - qui - em
poco cresc.
25
C
p
sem - - pi - ter - nam, re - - qui - em
pp
27
sem - - pi - ter - - nam, re - - qui - em.
pp

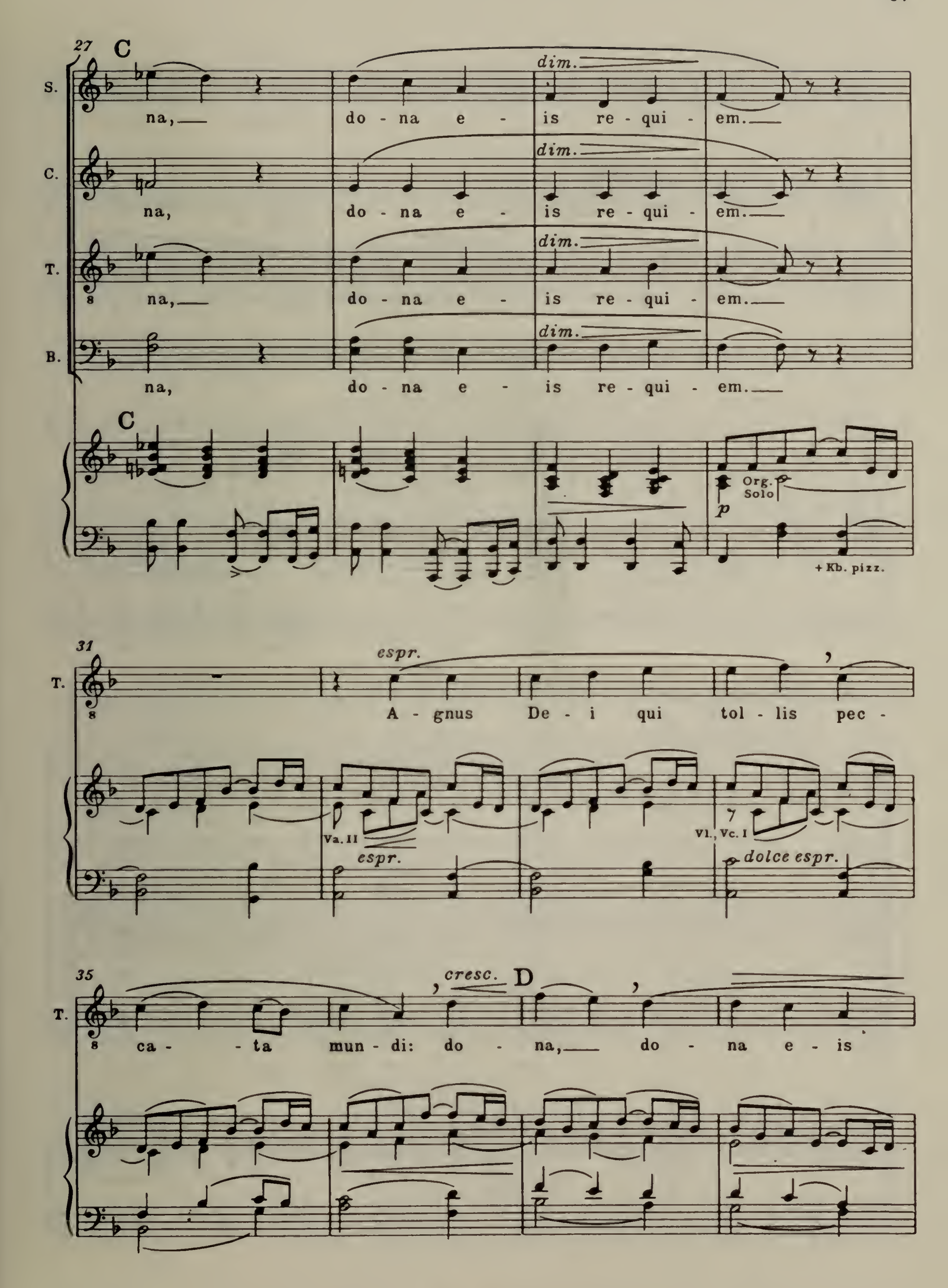

29
D
mf
S.
Pi - e, pi - e Je - - - su, pi - e Je - su,
+Fl.I
+Klar.I
mf
+Fg.
Str.,Org.
32
S.
Do - mi - ne, do - na e - is, do - na e - is
+Fl.
+Klar.
+Fg.
35
E
S.
sem - - pi - ter - - nam re - - qui - em,
pp
37
poco rit.
S.
sem - pi - ter - nam re - qui - em.
poco rit.
sempre pp

V Agnus Dei

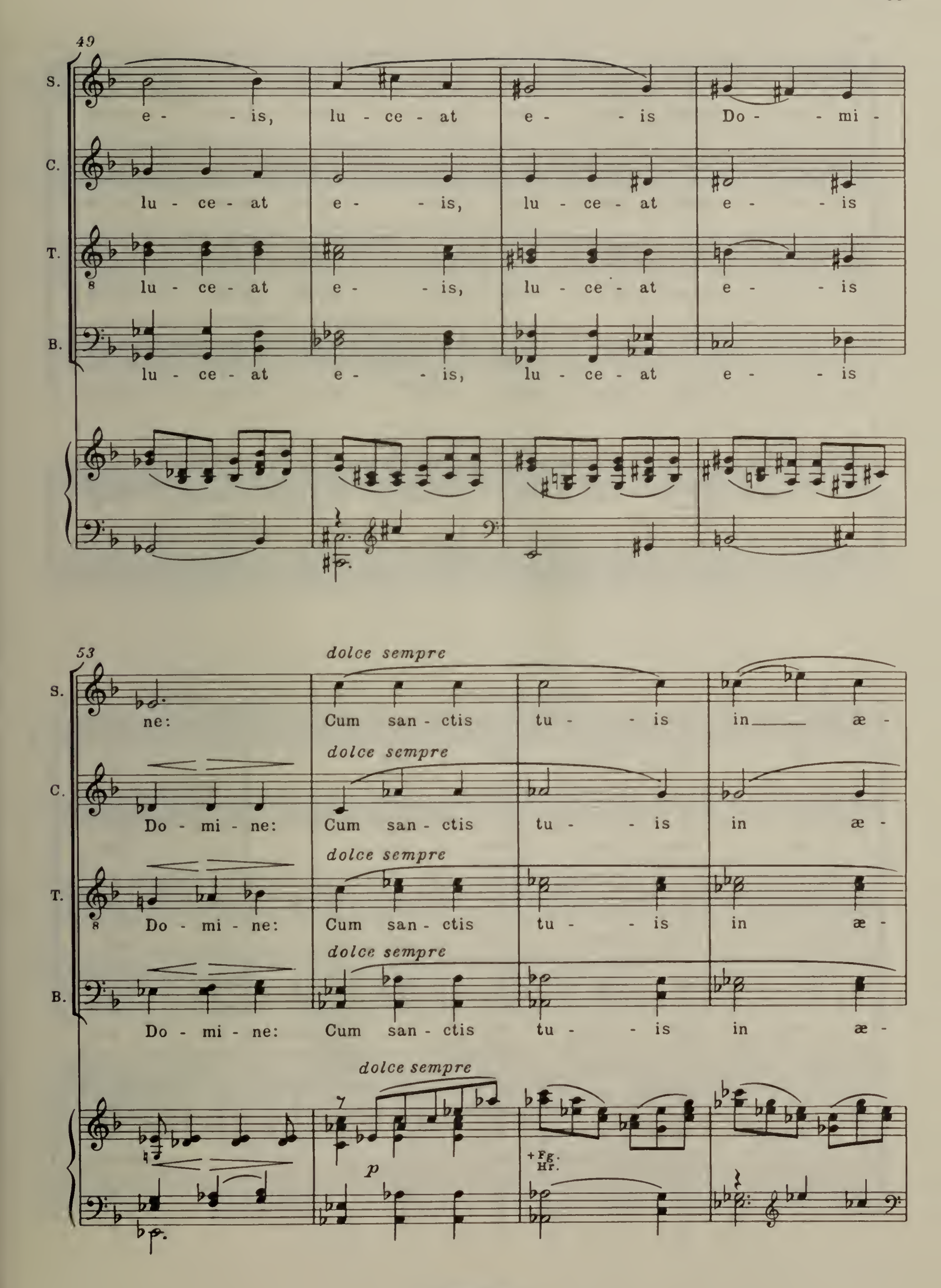

Andante ♩ = 69
Sopranos
Contraltos
Ténors
Basses
Andante ♩ = 69
Vl., Va.
Org.
Vc.
p dolce espressivo
poco a poco cresc.
Vc.
Kb. pizz.
4
f
dim.
7
T.
p
dolce espressivo
A - gnus De - i qui tol - lis pec -
p sempre

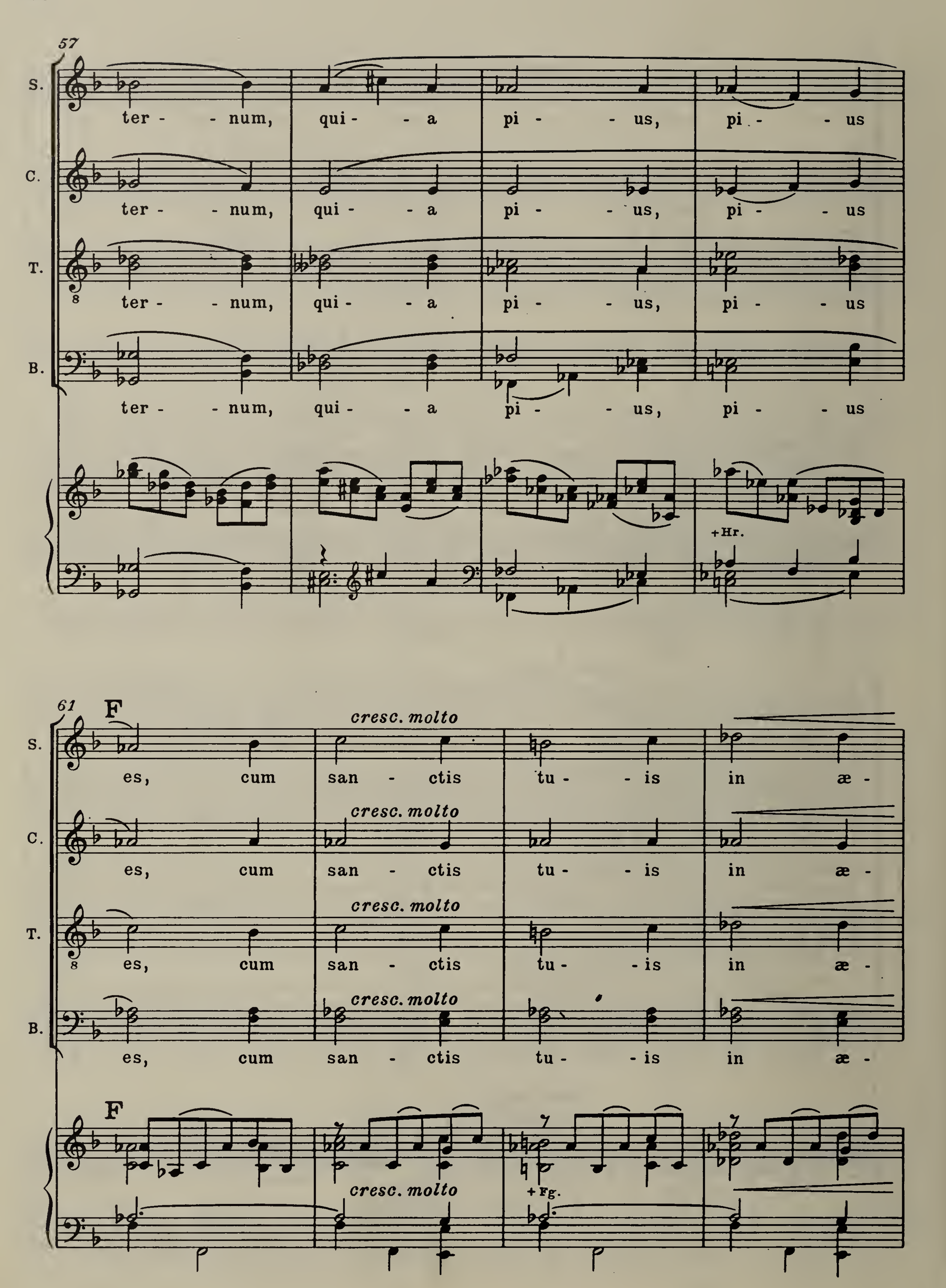

10
A
poco cresc.
T.
ca - - ta mun - - - di: do - na e - is,
14
dim.
do - - na e - - is re - - qui - em.
mf
dim.
p
18
B
S.
C.
T.
B.
f
p
A - gnus De - i, A -
+Hr.
+Fg.

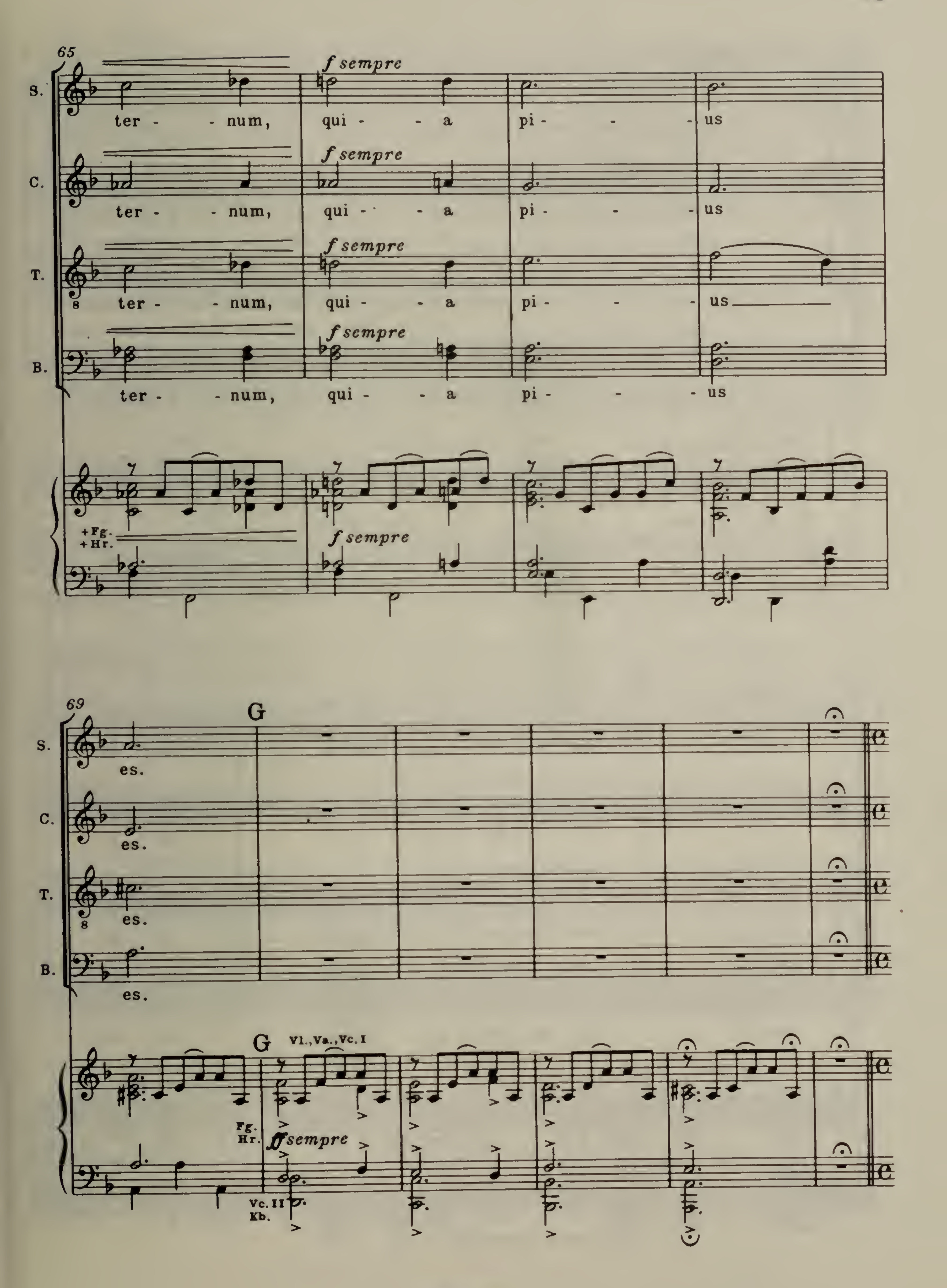

21
cresc.
f
S.
gnus De - - i qui tol - lis
C.
gnus De - - i qui tol - lis
T.
gnus De - - i qui tol - lis
B.
gnus De - - i qui tol - lis
cresc.
f
p
24
p
cresc.
f sempre
pec - ca - ta mun - - - di: do -
pec - ca - ta mun - - - di: do -
pec - ca - ta mun - - - di: do -
pec - ca - ta mun - - - di: do -
cresc.
f sempre

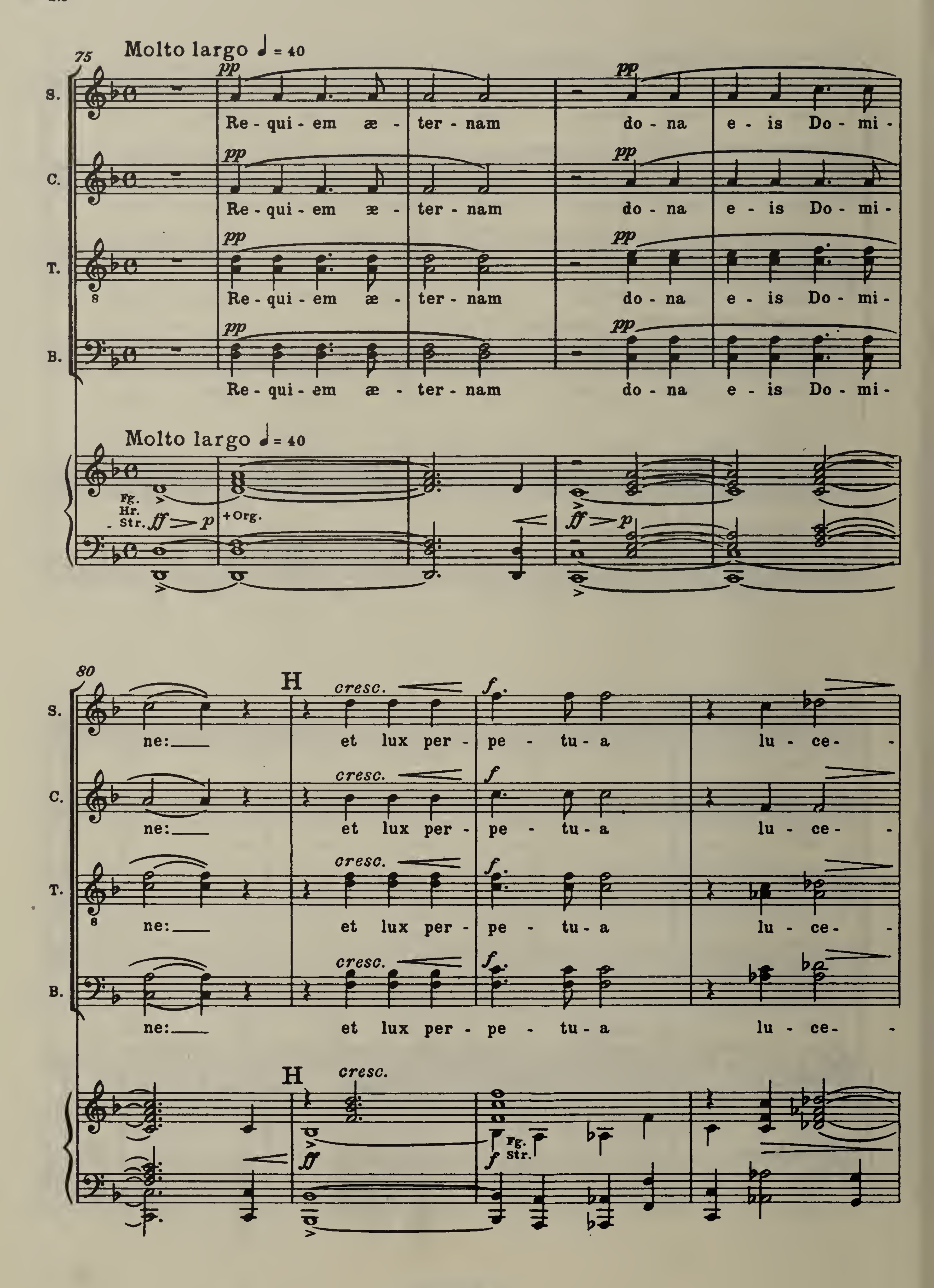

27
C
S.
na,
do - na e - is re - qui - em.
dim.
C.
na,
do - na e - is re - qui - em.
T.
na,
do - na e - is re - qui - em.
B.
na,
do - na e - is re - qui - em.
C
Org. Solo
p
+ Kb. pizz.
31
T.
espr.
A - gnus De - i qui tol - lis pec -
Va. II
espr.
Vl., Vc. I
dolce espr.
35
cresc.
D
ca - ta mun - di: do - na, do - na e - is

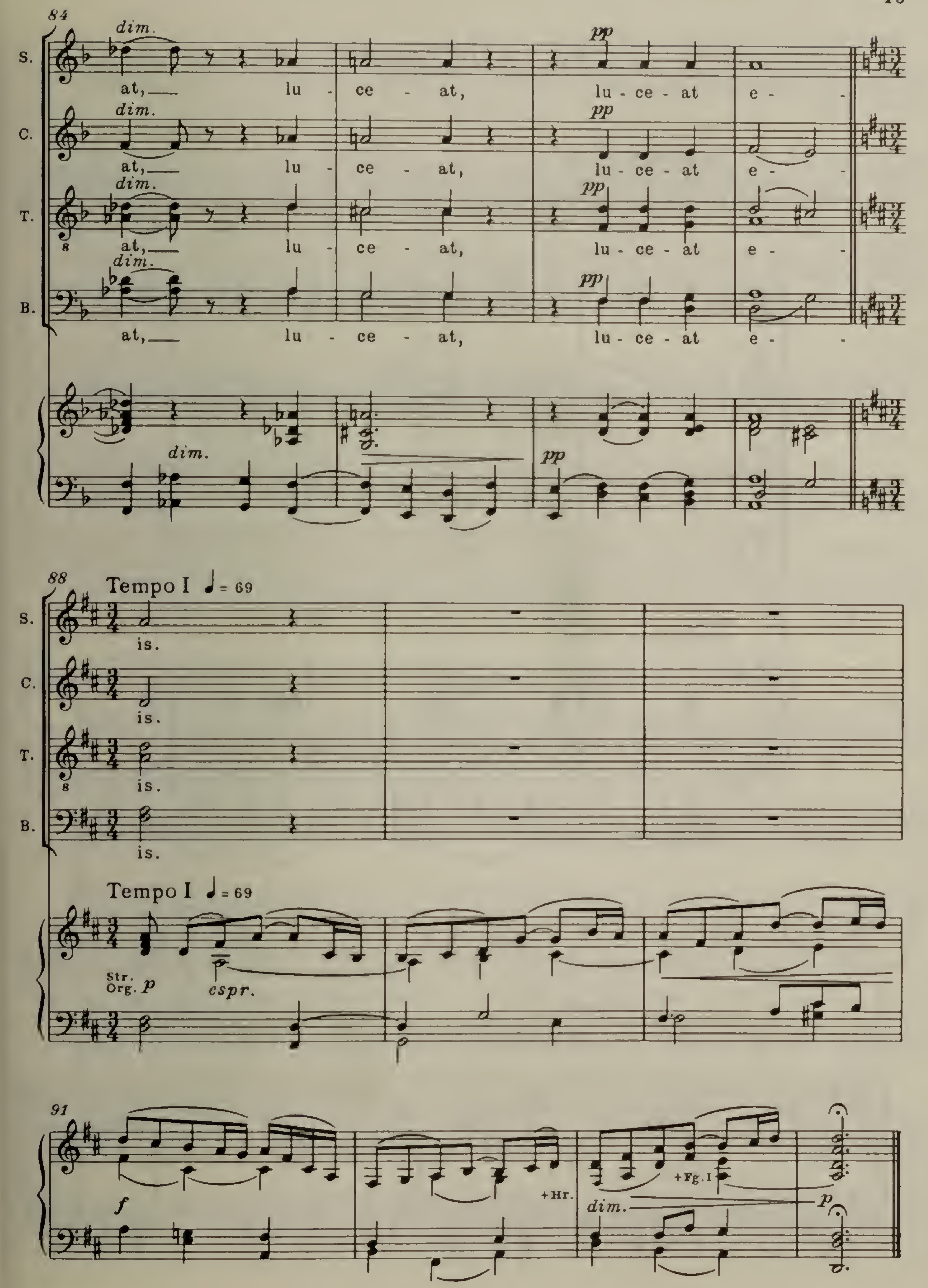

39
dolce
T.
re - - qui - - em
sem - - - pi -
p
Vc. I, II
Vl., Va.
42
T.
ter - - nam,
re - - qui - em.
+ Kb.
45
p dolce sempre
E
S.
Lux æ - ter - - na
lu - ce - at
C.
pp
Lux æ - ter - - na
T.
div.
pp
Lux æ - ter - - na
B.
div.
pp
Lux æ - ter - - na
E
Vl., Va.
p dolce


49
S.
e - - is, lu - ce - at e - - is Do - - mi -
C.
lu - ce - at e - - is, lu - ce - at e - - is
T.
lu - ce - at e - - is, lu - ce - at e - - is
B.
lu - ce - at e - - is, lu - ce - at e - - is
53
dolce sempre
ne: Cum san - ctis tu - - is in æ -
Do - mi - ne: Cum san - ctis tu - - is in æ -
Do - mi - ne: Cum san - ctis tu - - is in æ -
Do - mi - ne: Cum san - ctis tu - - is in æ -
p
+Fg.
Hr.


57
S.
ter - - num, qui - - a pi - - us, pi . - - us
C.
ter - - num, qui - - a pi - - us, pi - - us
T.
ter - - num, qui - - a pi - - us, pi - - us
B.
ter - - num, qui - - a pi - - us, pi - - us
+Hr.
61
F
S.
cresc. molto
es, cum san - ctis tu - - is in æ -
C.
cresc. molto
es, cum san - ctis tu - - is in æ -
T.
cresc. molto
es, cum san - ctis tu - - is in æ -
B.
cresc. molto
es, cum san - ctis tu - - is in æ -
F
cresc. molto
+Fg.


65
S.
C.
T.
B.
f sempre
ter - - num, qui - - a pi - - - us
ter - - num, qui - - a pi - - - us
ter - - num, qui - - a pi - - - us
ter - - num, qui - - a pi - - - us
+Fg.
+Hr.
69
G
es.
Vl., Va., Vc. I
Fg.
Hr.
ff sempre
Vc. II
Kb.


75
Molto largo ♩ = 40
S.
C.
T.
B.
pp
Re - qui - em æ - ter - nam do - na e - is Do - mi -
Molto largo ♩ = 40
Fg.
Hr.
Str.
ff > p
+ Org.
80
H
cresc.
f
ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce -
Fg.
Str.


84
dim.
pp
S.
C.
T.
B.
at, lu - ce - at, lu - ce - at e -
dim.
pp
88
Tempo I ♩ = 69
is.
Str.
Org. p
espr.
91
f
+Hr.
+Fg. I
dim.
p

VI Libera me

Moderato 𝅗𝅥 = 60

Baryton Solo

Li - be - ra me, Do - mi - ne,

Sopranos

Contraltos

Ténors

Basses

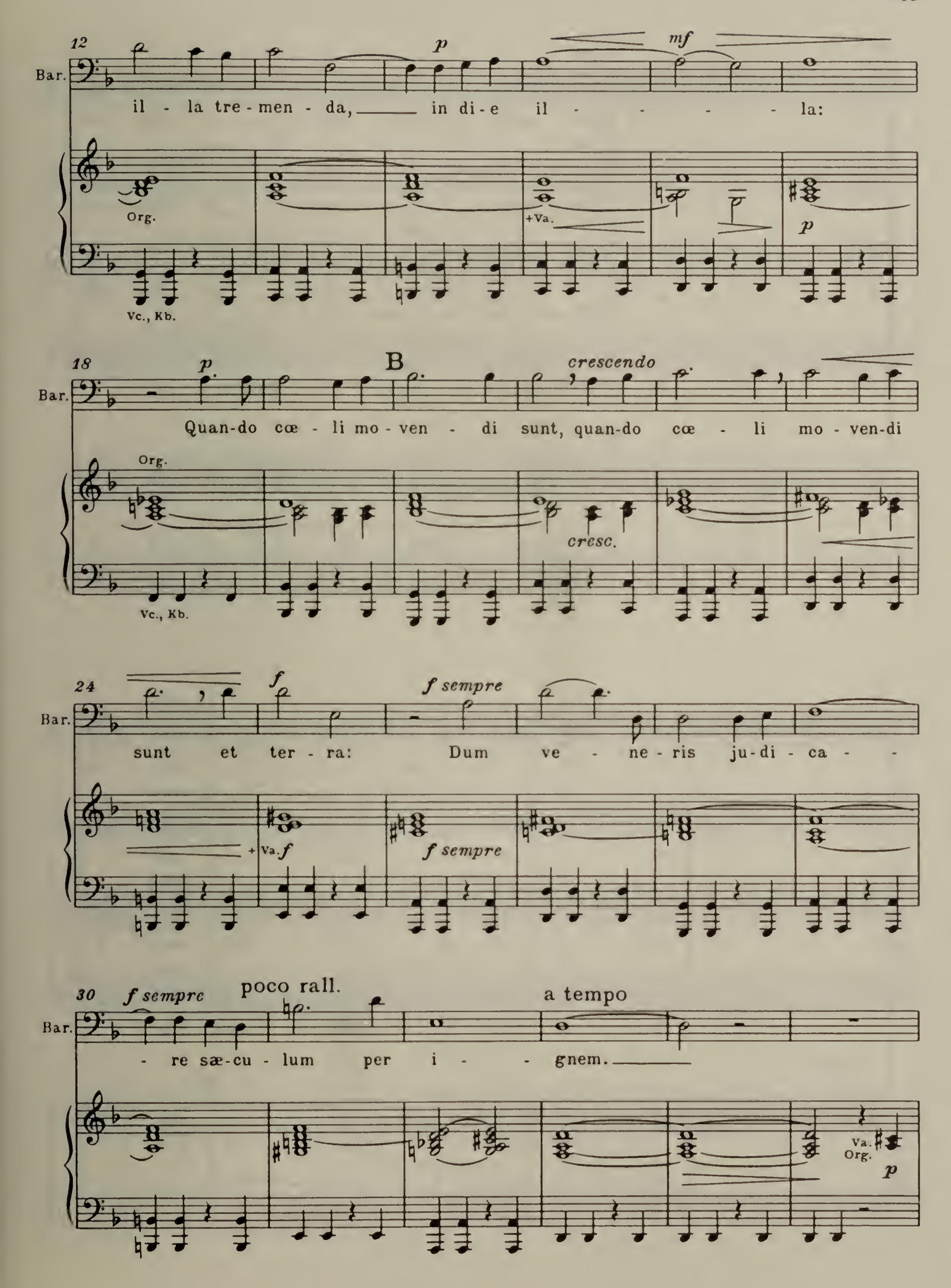
Moderato 𝅗𝅥 = 60

Org. *p*

pp

Vc., Kb. pizz.




12
Bar.
p
mf
il - la tre - men - da, in di - e il - - - - la:
Org.
+Va.
p
Vc., Kb.
18
p
B
crescendo
Quan-do cœ - li mo - ven - di sunt, quan-do cœ - li mo - ven-di
Org.
cresc.
Vc., Kb.
24
f
f sempre
sunt et ter - ra: Dum ve - ne - ris ju - di - ca - -
+ Va. f
f sempre
30
f sempre
poco rall.
a tempo
- re sæ - cu - lum per i - - gnem.
Va.
Org.
p

36

C *pp*

S. Tre - mens, tre - mens fa - ctus sum

C. *pp* Tre - mens, tre - mens fa - ctus sum

T. *pp* Tre - mens fa - ctus sum

B. *pp* Tre - - - - mens

C

p +Vc. II

+Vc. I

40

D *cresc.*

S. e - - go, et ti - me - o, et ti - me -

C. e - - go, et ti - - *cresc.* me - -

T. e - - go, et ti - - *cresc.* me - -

B. e - - go, et ti - - *cresc.* me - -

D

45

S. o, dum di - scus - si - o ve - ne - rit, at -

C. o, dum di - scus - si - o ve - ne - rit, at -

T. o, dum di - scus - si - o ve - ne - rit, at -

B. o, dum di - scus - si - o ve - ne - rit, at -

f sempre

49

S. que ven - tu - ra i - ra.

C. que ven - tu - ra i - ra.

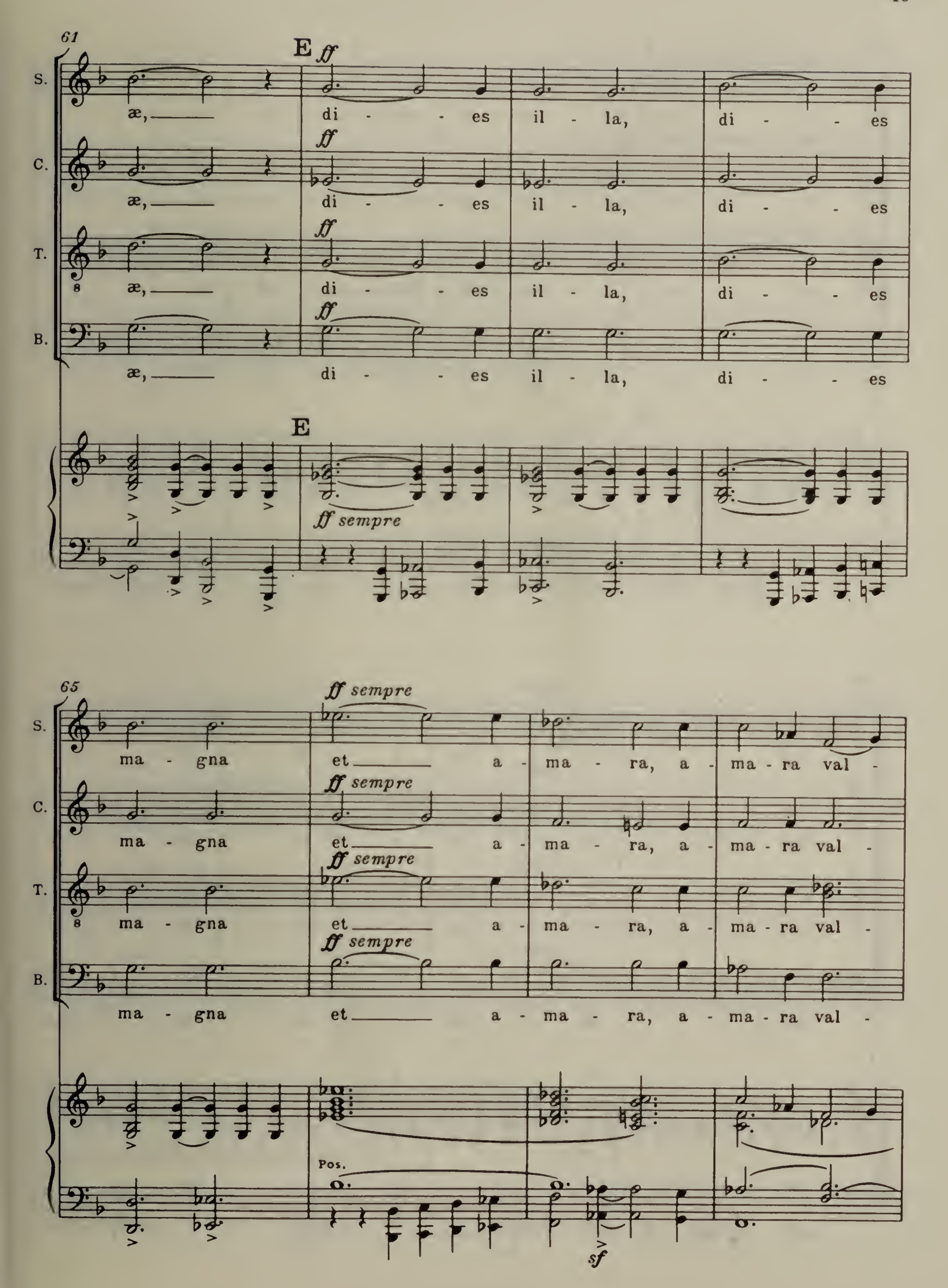
T. que ven - tu - ra i - ra.

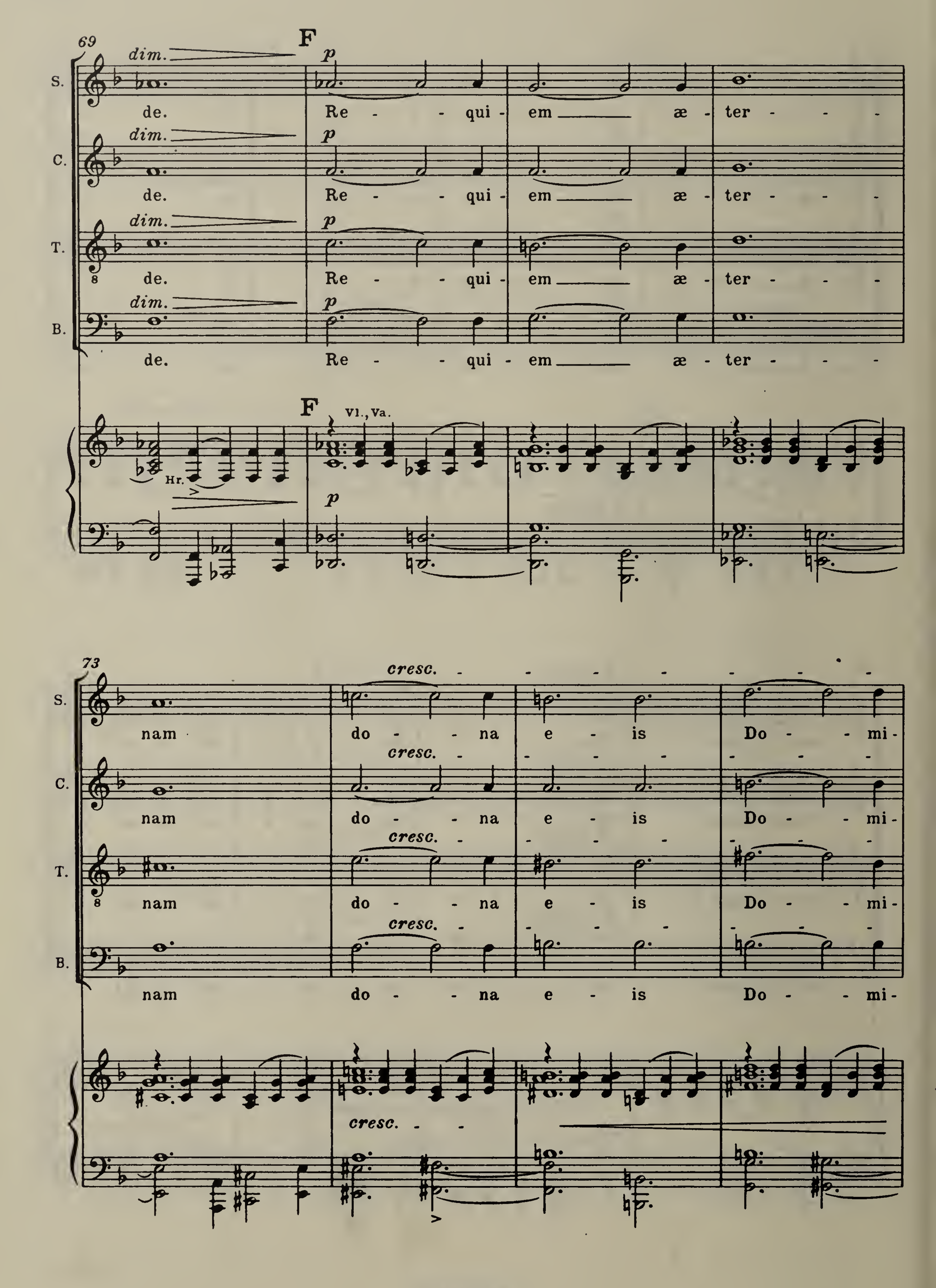
B. que ven - tu - ra i - ra.

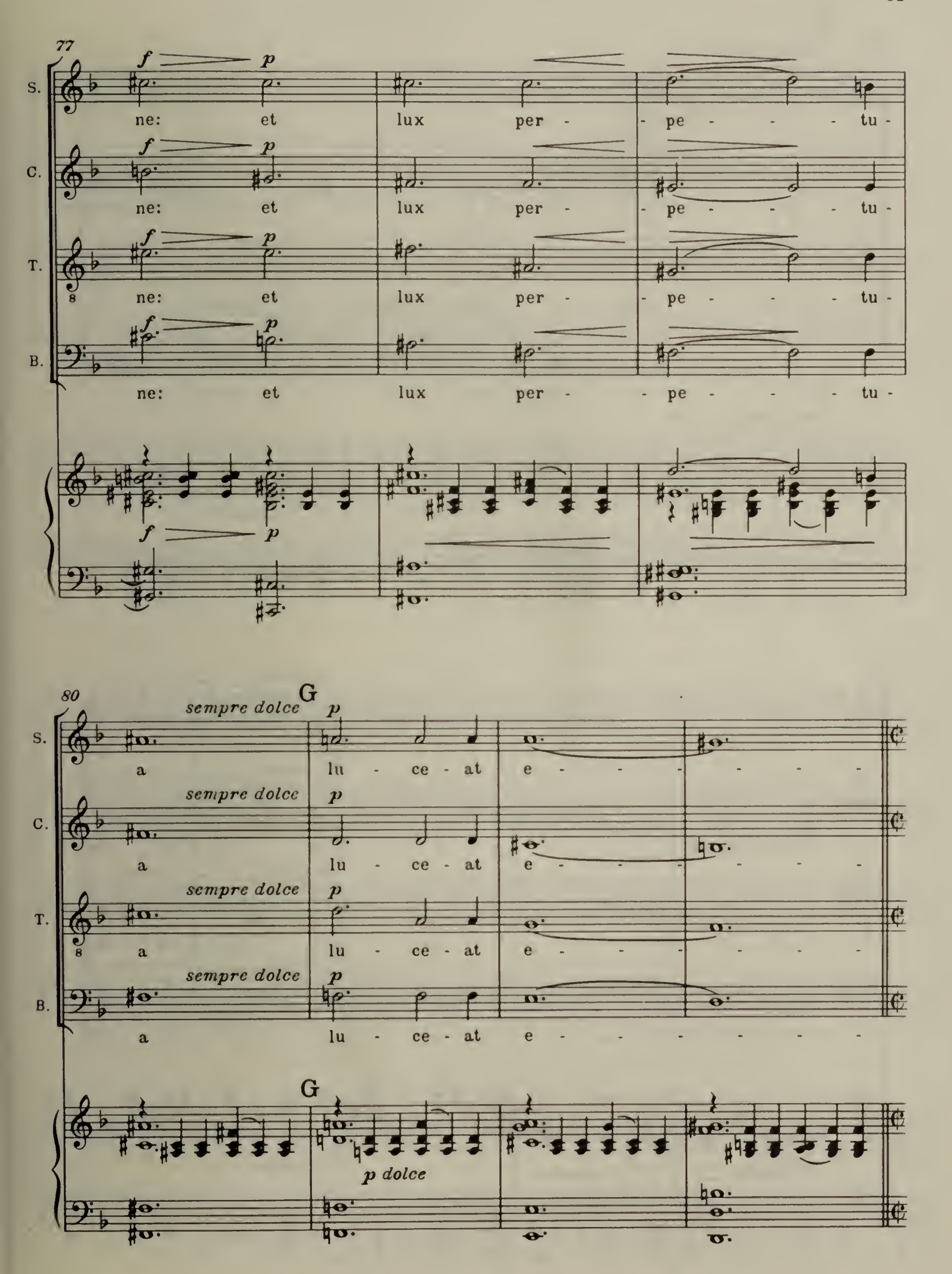
attacca

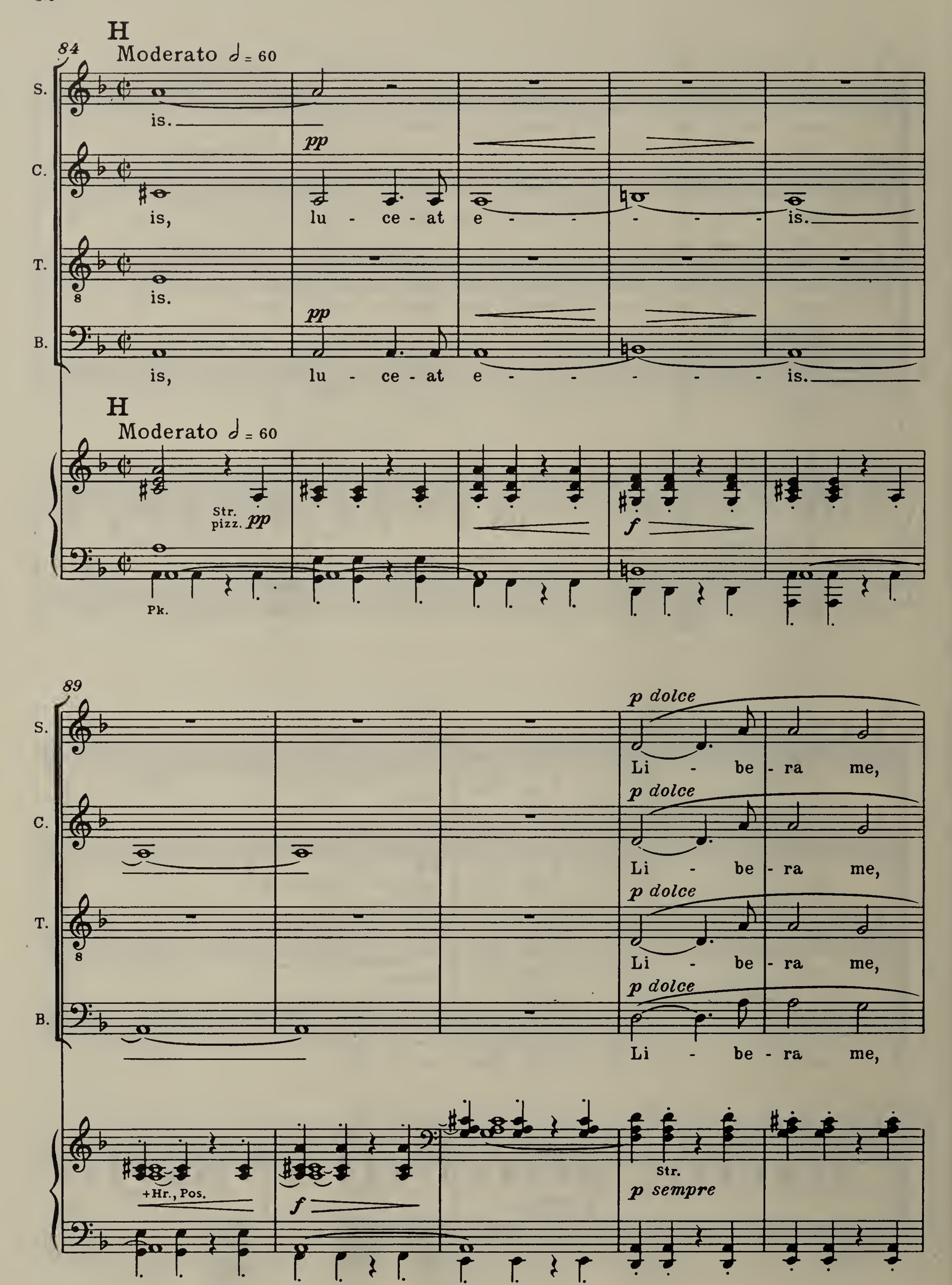
Hr.

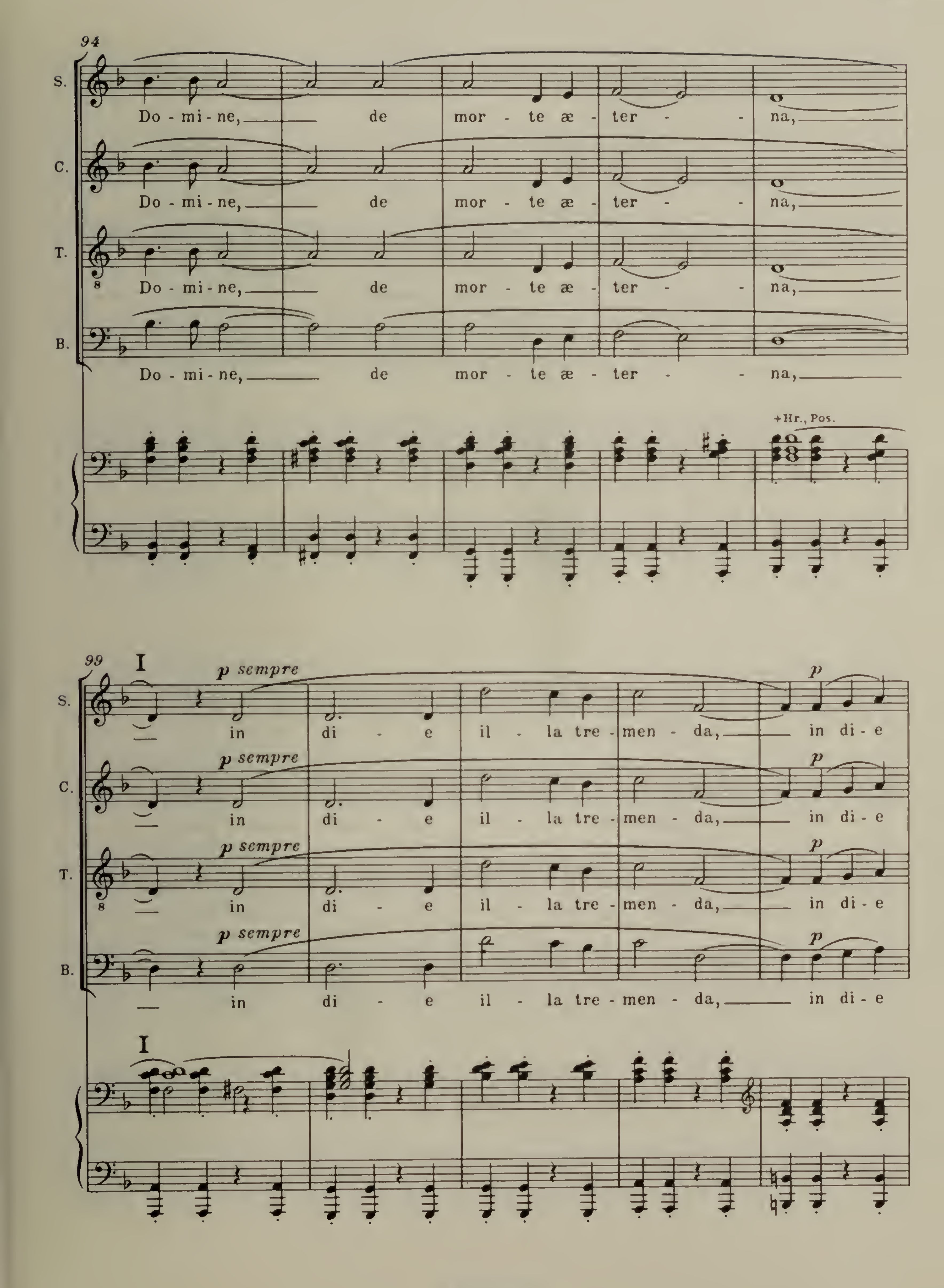

53
Più mosso 𝅗𝅥. = 72
S.
C.
T.
B.
ff
Di - - es il - la, di - - es
Più mosso 𝅗𝅥. = 72
Str.
57
ff sempre
i - ræ, ca - la - mi - ta - tis et mi - se - ri -
Pos.
sf
Hr.

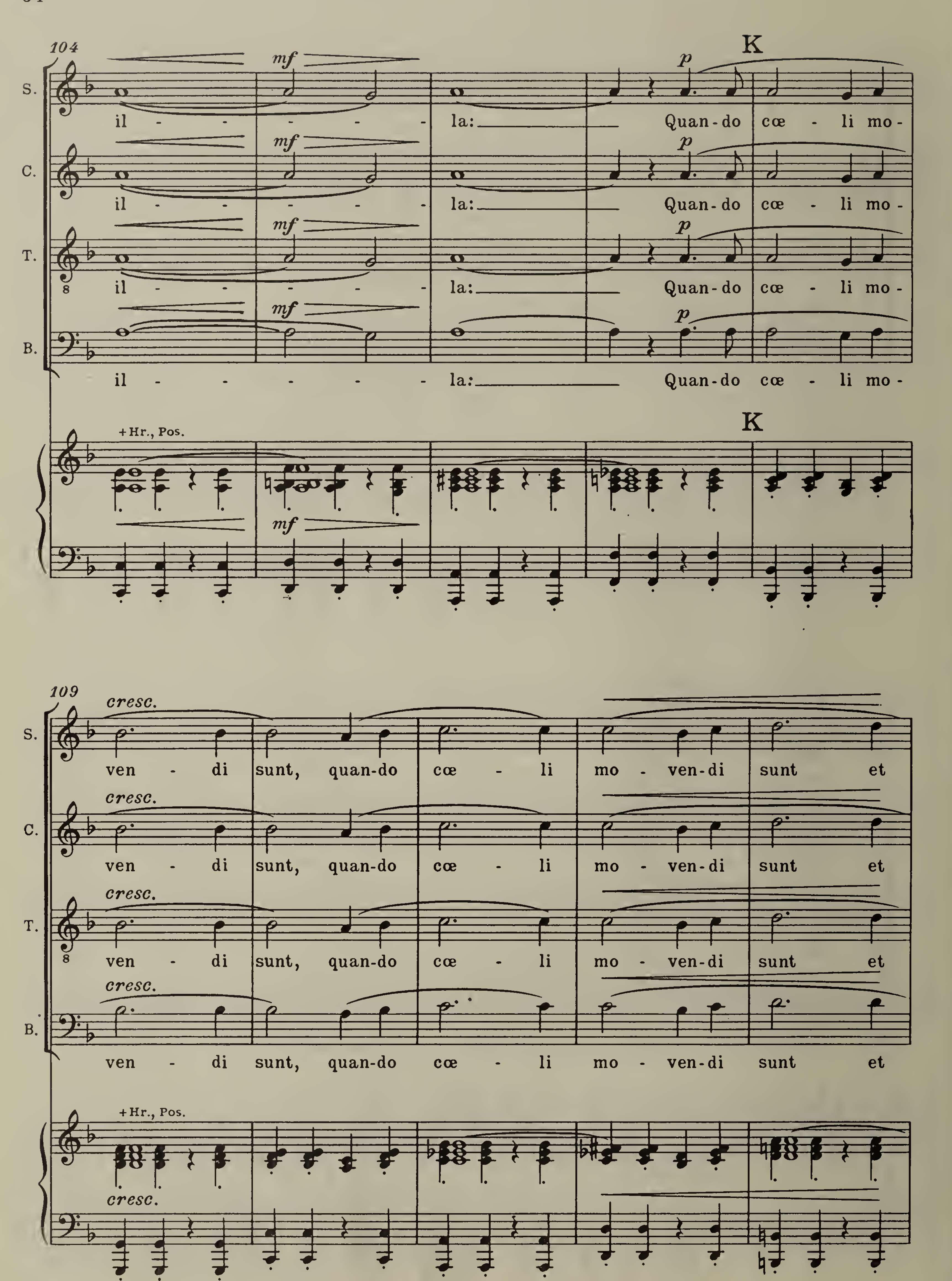

61
E ff
S.
æ, di - - es il - la, di - - es
C.
æ, di - - es il - la, di - - es
T.
æ, di - - es il - la, di - - es
B.
æ, di - - es il - la, di - - es
E
ff sempre
65
ff sempre
ma - gna et a - ma - ra, a - ma - ra val -
Pos.
sf

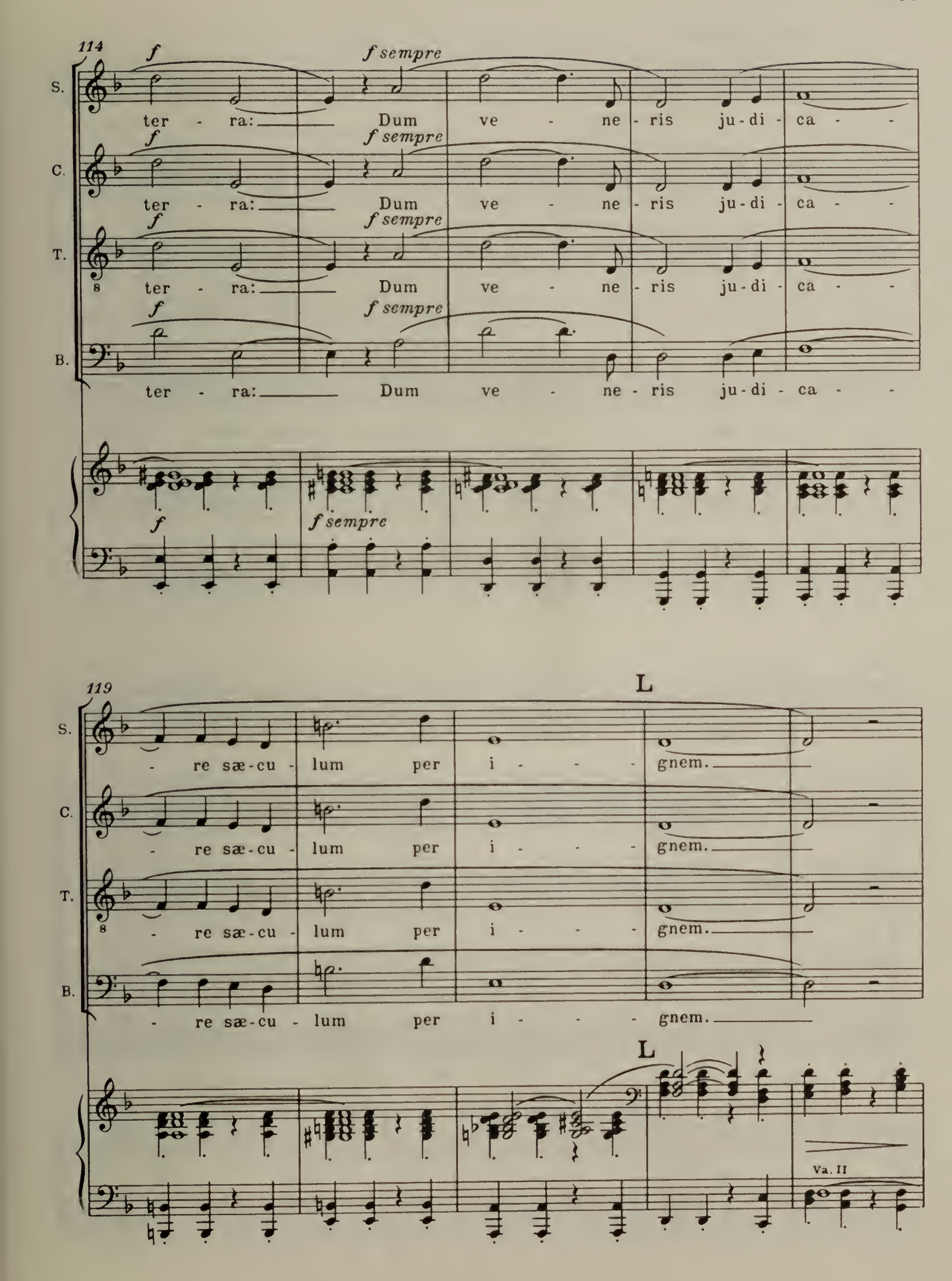

69
F
dim.
p
S.
de.
Re - - qui - em æ - ter - - -
C.
de.
Re - - qui - em æ - ter - - -
T.
de.
Re - - qui - em æ - ter - - -
B.
de.
Re - - qui - em æ - ter - - -
F
Vl., Va.
Hr.
73
cresc.
nam do - - na e - is Do - - mi-


77
S.
C.
T.
B.
ne: et lux per - pe - tu -
80
G
sempre dolce
a lu - ce - at e -
p dolce


H
84
Moderato 𝅗𝅥 = 60
S.
is.
C.
is,
lu - ce - at e - - - - - - is.
T.
is.
B.
is,
lu - ce - at e - - - - - - is.
pp
pp
H
Moderato 𝅗𝅥 = 60
Str. pizz. pp
f
Pk.
89
S.
p dolce
Li - be - ra me,
C.
p dolce
Li - be - ra me,
T.
p dolce
Li - be - ra me,
B.
p dolce
Li - be - ra me,
+Hr., Pos.
f
Str.
p sempre

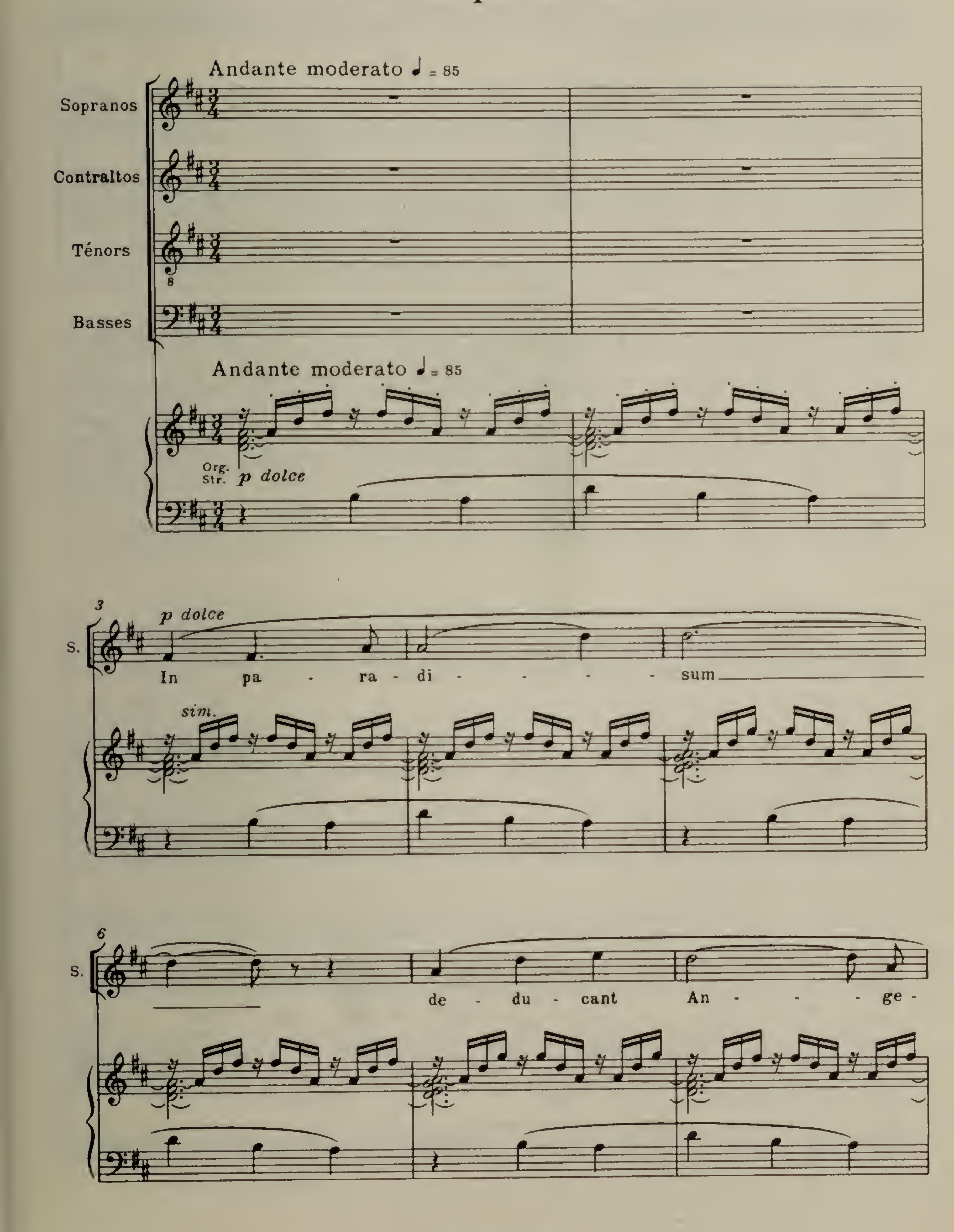

94
S.
Do - mi - ne, de mor - te æ - ter - na,
C.
Do - mi - ne, de mor - te æ - ter - na,
T.
Do - mi - ne, de mor - te æ - ter - na,
B.
Do - mi - ne, de mor - te æ - ter - na,
+Hr., Pos.
99
I
p sempre
in di - e il - la tre - men - da, in di - e
p
I

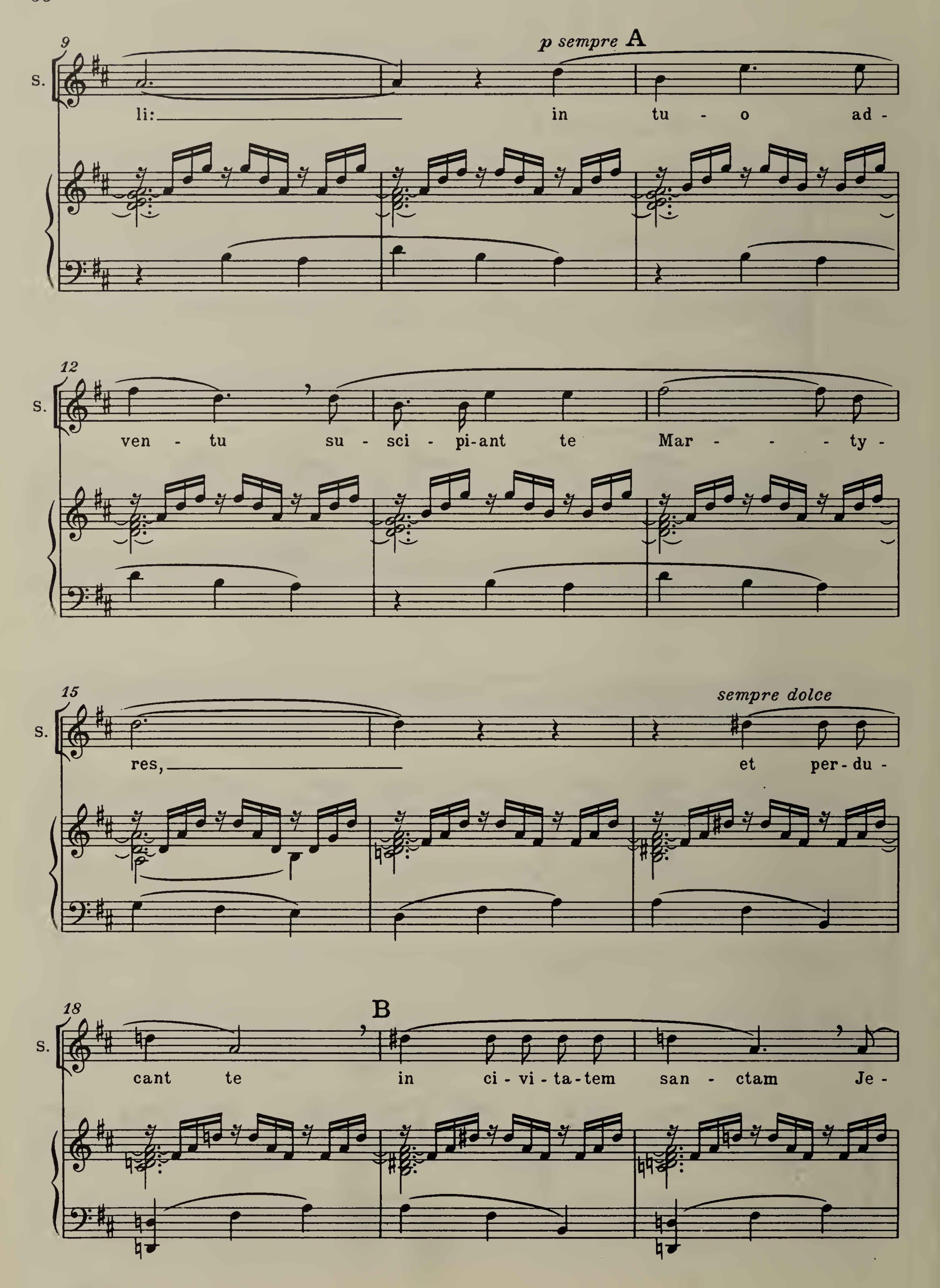

104
K
S.
C.
T.
B.
mf
p
il - - - - - la: Quan-do cœ - li mo-
+Hr., Pos.
109
cresc.
ven - di sunt, quan-do cœ - li mo - ven-di sunt et

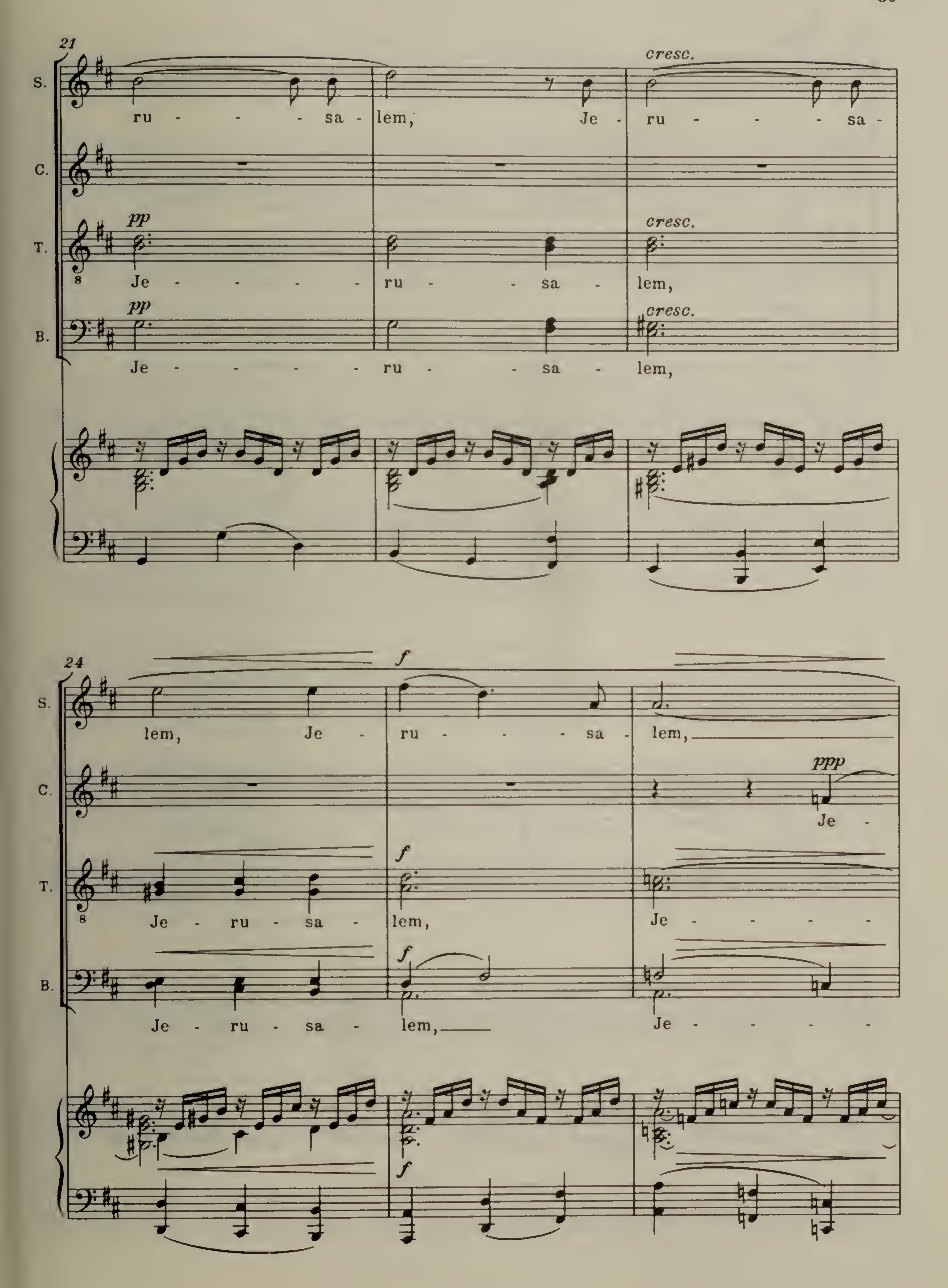

114
f
f sempre
S.
ter - ra: Dum ve - ne - ris ju - di - ca - -
C.
ter - ra: Dum ve - ne - ris ju - di - ca - -
T.
ter - ra: Dum ve - ne - ris ju - di - ca - -
B.
ter - ra: Dum ve - ne - ris ju - di - ca - -
f sempre
119
L
S.
- re sæ - cu - lum per i - - - gnem.
C.
- re sæ - cu - lum per i - - - gnem.
T.
- re sæ - cu - lum per i - - - gnem.
B.
- re sæ - cu - lum per i - - - gnem.
Va. II


(sans ralentir)
124
p dolce
Bar.
Li - - be - ra me, Do - mi - ne,
127
p
de mor - - te æ - ter - na,
131
pp
li - be - ra me, Do - mi - ne.
S.
Li - be - ra me, Do - mi - ne.
C.
Li - be - ra me, Do - mi - ne.
T.
Li - be - ra me, Do - mi - ne.
B.
Li - be - ra me, Do - mi - ne.

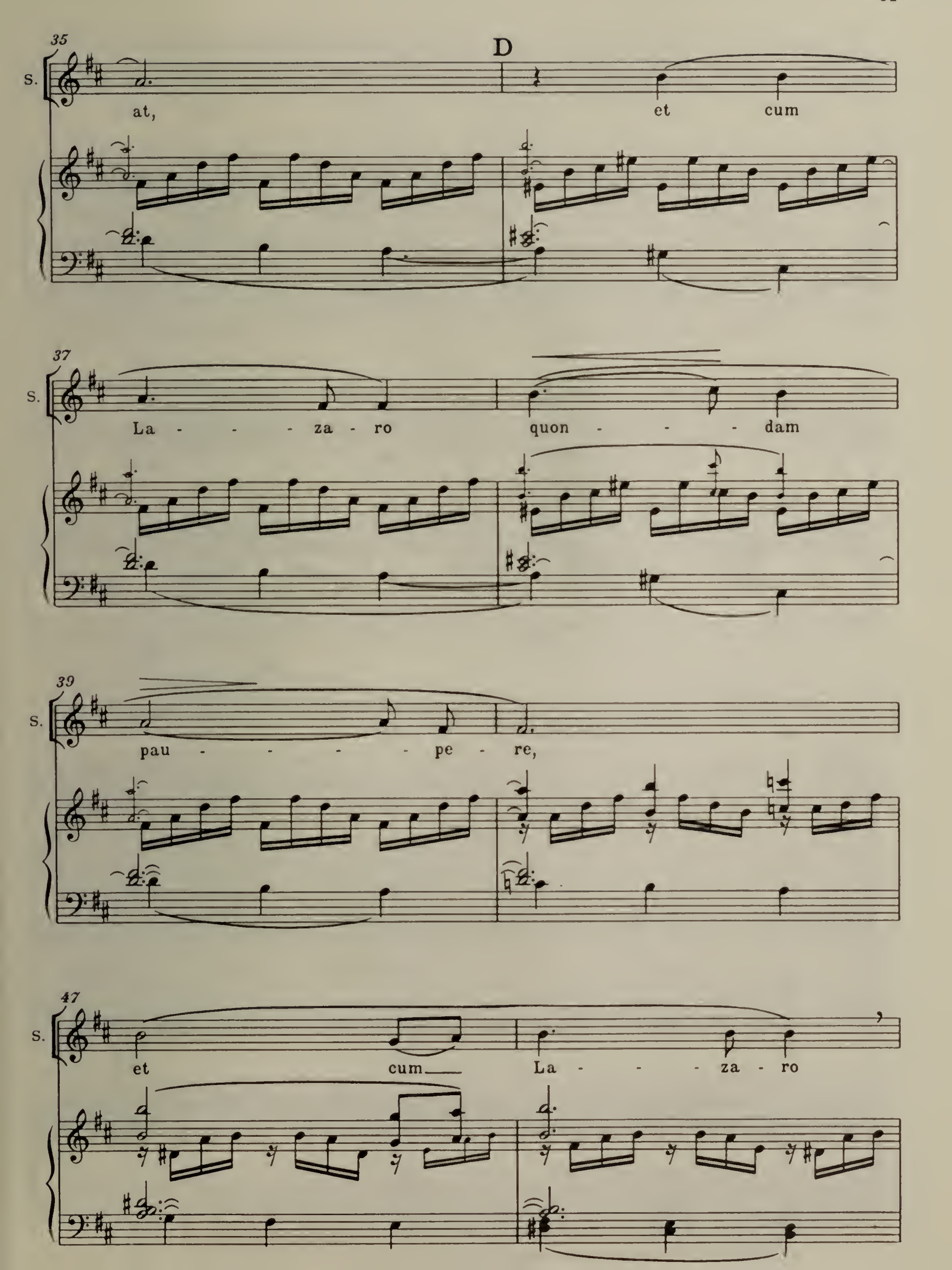
VII In paradisum

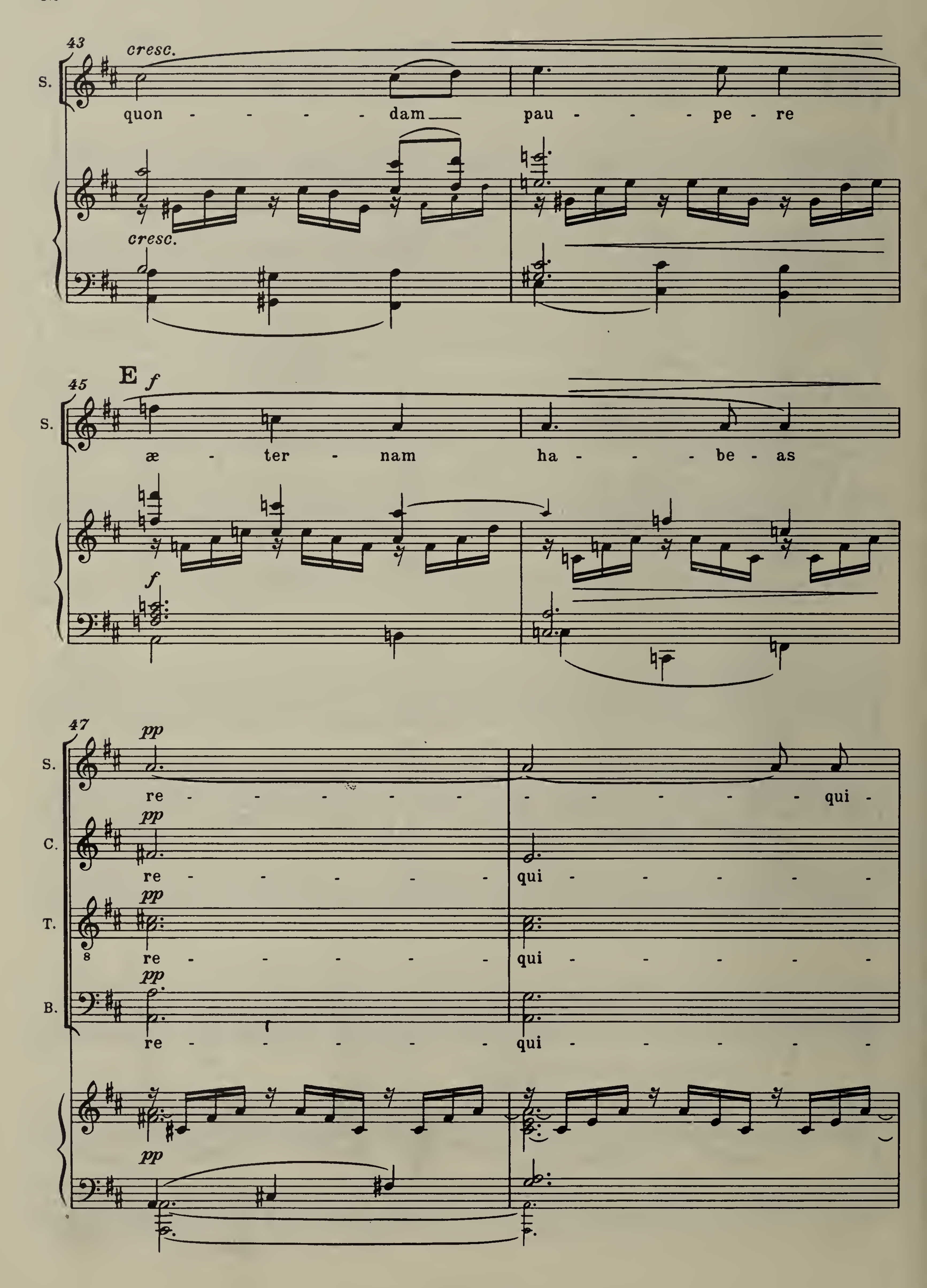


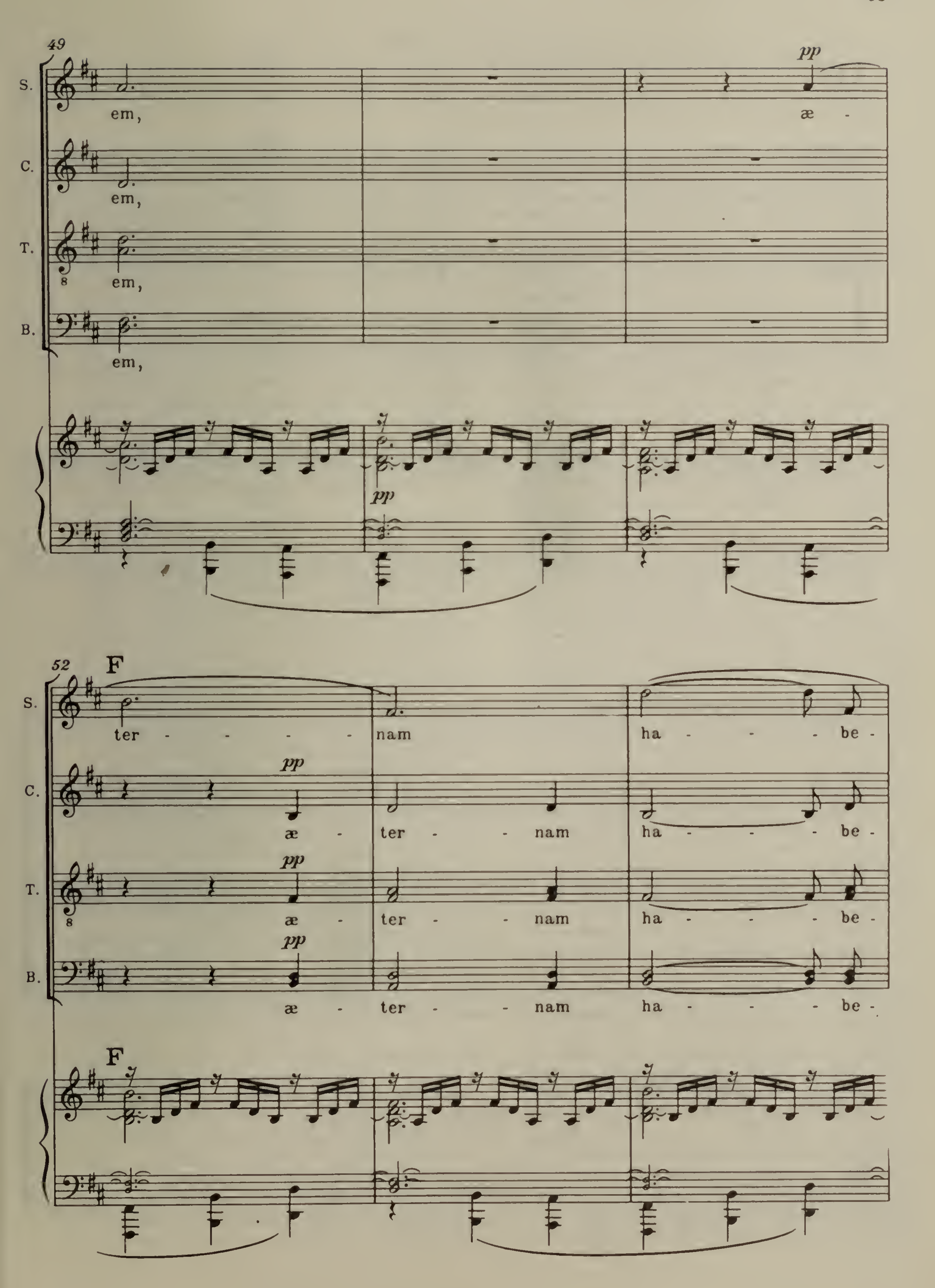

9
p sempre A
S.
li: in tu - o ad -
12
ven - tu su - sci - pi-ant te Mar - - - ty -
15
sempre dolce
res, et per - du -
18
B
cant te in ci - vi - ta - tem san - ctam Je -

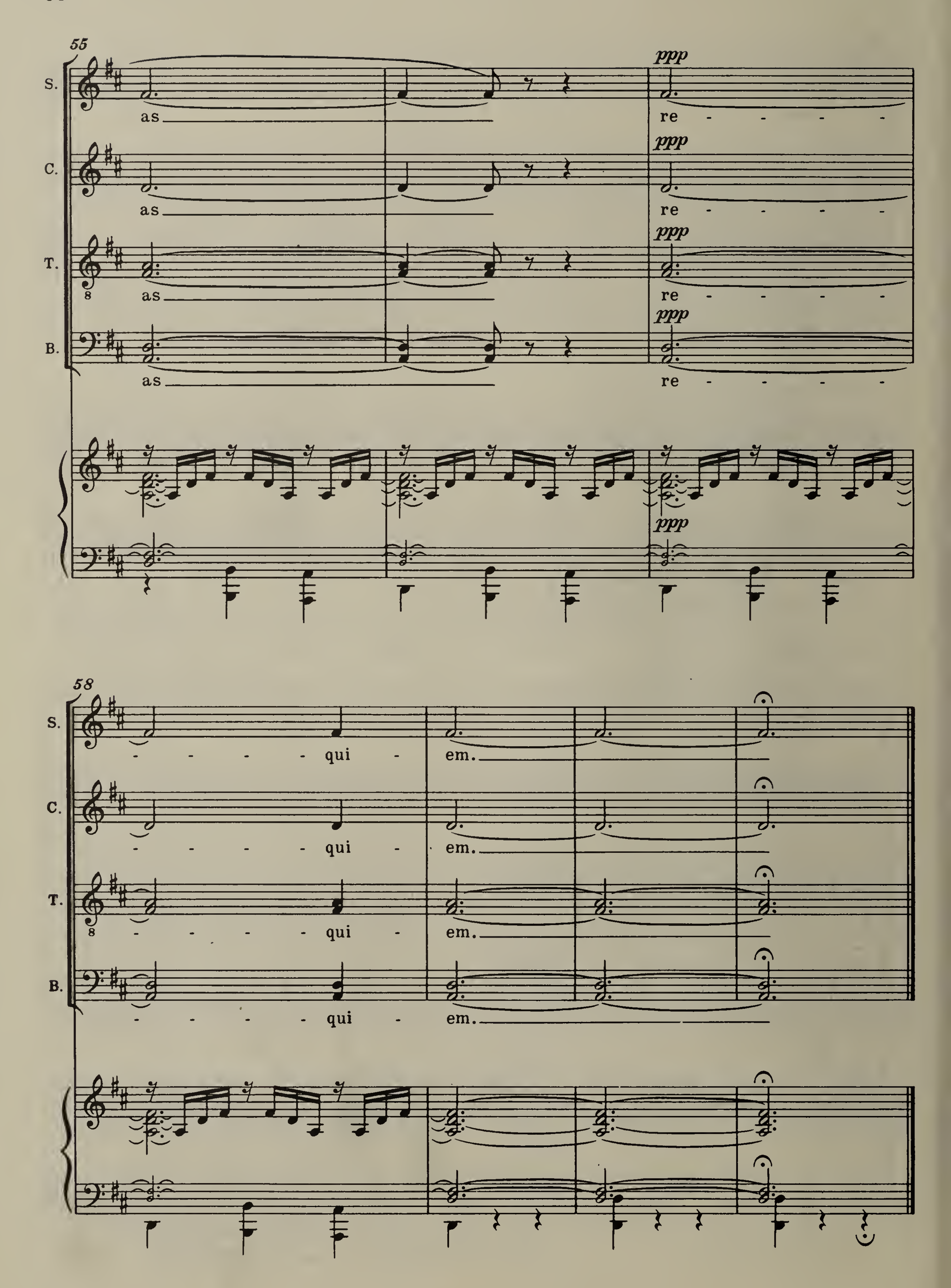

21
S.
C.
T.
B.
cresc.
pp
ru - - - sa - lem, Je - ru - - - sa -
Je - - - - ru - - sa - lem,
Je - - - - ru - - sa - lem,
24
f
ppp
lem, Je - ru - - - sa - lem,
Je -
Je - ru - sa - lem, Je - - - -
Je - ru - sa - lem, Je - - - -


27
C
ppp
S.
Je - ru - - - sa - lem.
C.
ru - - - - - - - - - sa - lem.
ppp
T.
ru - - - - - sa - - - - - lem.
ppp
B.
ru - - - - - sa - - - - - lem.
C
pp
+Hf.
pp
30
dolce
S.
Cho - - - rus An - ge -
33
S.
lo - - - rum te su - sci - pi -


35
D
S.
at,
et cum
37
S.
La - - - za - ro
quon - - - dam
39
S.
pau - - - - pe - re,
47
S.
et cum
La - - - za - ro


43
cresc.
S.
quon - - - - - dam pau - - - pe - re
cresc.
45
E f
S.
æ - ter - nam ha - - - be - as
f
47
pp
S.
re - - - - - - - - - - - - qui -
pp
C.
re - - - - - qui - - - - - -
pp
T.
re - - - - - qui - - - - - -
pp
B.
re - - - - - qui - - - - - -
pp


49
S.
C.
T.
B.
em,
em,
em,
em,
pp
æ -
pp
52
F
ter - - - -
nam
ha - - - be -
pp
æ - ter - - nam ha - - - be -
pp
æ - ter - - nam ha - - - be -
pp
æ - ter - - nam ha - - - be -
F


55
S.
C.
T.
B.
ppp
as
re
58
qui
em.

NACHWORT

Gabriel Fauré (1845–1924) gehört zwar zu den wichtigsten Komponisten Frankreichs in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, doch ist seine Musik außerhalb seines Heimatlandes bisher wenig bekannt geworden. Das liegt einmal daran, daß Faurés Hauptwerk im wesentlichen Klaviermusik, Lieder und Kammermusik umfaßt, demgegenüber die Orchesterwerke sehr in den Hintergrund rücken; auch mit nur zwei Opern (*Prométhée*, *Pénélope*) konnte sich Fauré schon in Frankreich kaum ein größeres Publikum erhoffen, geschweige denn in anderen Ländern. Schließlich entzieht sich seine höchst individuelle Kunst der Einordnung in die gängigen stilistischen Kategorien, und auch der vielstrapazierte, im übrigen aber unzutreffende Begriff des „Impressionismus" versagt angesichts der Kunst Faurés.
Gabriel Fauré erhielt in Paris an der Kirchenmusikschule Louis Niedermeyers bei C. Saint-Saëns seine Ausbildung und wurde Kapellmeister, später Organist an der *Madeleine*. Nach einem Lehramt an seiner ehemaligen Ausbildungsstätte übernahm er 1896 eine Kompositionsklasse am Pariser Konservatorium und war 1905 bis 1920 Direktor dieses Instituts. Zu seinen Schülern zählen u. a. Maurice Ravel, Charles Koechlin, Florent Schmitt, Roger Ducasse und Nadia Boulanger.
Von Saint-Saëns, der schon 1878 beim Erscheinen der Violinsonate opus 13 auf Fauré aufmerksam gemacht hatte, war Fauré nachdrücklich auf die Notwendigkeit hingewiesen worden, Kammermusik zu schreiben, die im Jahrhundert der Oper in Frankreich fast völlig vergessen wurde. Mit seinem Lehrer und César Franck gehört er denn auch zu den Erneuerern der französischen Kammermusik.
Fauré verläßt in seinem Spätwerk das traditionelle harmonische System. Nunmehr ergaben sich die Zusammenklänge nur noch aus dem linearen Spiel der einzelnen Stimmen. Polyphonie und konstruktives Denken sind wesentliche technische Merkmale seiner Kunst, die frei von außermusikalischen Anregungen entsteht.
Alle Werke Faurés sind durch ein Höchstmaß an Disziplin, durch eine ausdrucksvolle, aber gezügelte Sprache bestimmt, was nicht bedeutet, daß seine Musik nicht auch leidenschaftlich bewegt sein kann. Fauré entzog sich konsequent allen allzu starken Einflüssen. Obwohl Bayreuth-Pilger bis 1896, wurde er nie zum Wagnerianer; er erkannte wohl die Bedeutung der klassizistischen Kunst C. Francks oder der russischen Schule, ohne sich der einen oder der anderen Richtung zu verschreiben. Er enthielt sich jeder groben Veräußerlichung, jedes vordergründigen Realismus, verzichtete jedoch auch auf ein allzu großes klangliches Raffinement. Die berechtigte Frage, was denn bleibt, wenn man die Extreme auf beiden Seiten streicht, beantwortet Faurés Kunst durch ihre zutiefst menschliche Grundhaltung, die sich dem Hörer oft unmittelbar erschließt.
In dieser Hinsicht ist sein Requiem opus 48 ein beispielhaftes Werk. Es entstand in den Jahren 1887/88. Obwohl es einige Teile des Requiemtextes unberücksichtigt läßt, dafür aber Texte aus dem *Ordinarium Missae*, *Missa pro Defunctis*, übernimmt und damit der gottesdienstlichen Verwendung Grenzen setzt, hat es Fauré in der Erstfassung in der *Madeleine* aufgeführt (dazu weiter unten). Vor allem fehlt die an sich für das Requiem wichtige Sequenz *Dies irae, dies illa* bis auf die Schlußzeile *Pie Jesu*.
Das Werk gehört neben den Requiemvertonungen von Brahms, Dvořák und Verdi zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Zeit, doch fällt es weder durch Theatralik noch durch Dramatik auf. Fauré zeichnet kein Bild des Schreckens, sondern eines des gläubigen Vertrauens. Er hält sich nicht streng an das Dogma; seine Religiosität war „Glaube, Liebe, Hoffnung", ganz im Gegensatz zur strafenden Gerechtigkeit eines Christus triumphans, der für ihn doch nur Abbild philiströser Erwartungen menschlicher Gerichtsbarkeit war. Hier berührt sich Fauré mit Gustav Mahlers 2. Sinfonie (1888–1894), besonders der Überleitungsmusik zum Finale mit dem Text der Ode *Auferstehn, ja auferstehn* von Klopstock.
In sieben Teilen tritt uns der ganze Reichtum der Gestaltungsmittel Faurés entgegen. Der Strenge des *Introitus* folgt das *Kyrie* mit den für französische Komponisten typischen kurzen Motiven. Eine sehr sonderbare Reminiszenz lassen die Verschränkungen der beiden Stimmen zu Beginn und in der Wiederholung im *Offertorium* erkennen: sie erinnern an Messensätze der Frührenaissance. Mit dem Baritonsolo *Hostias et preces* erhebt sich bereits hier jener trostvolle Ton, der das *Pie Jesu*, das *Agnus Dei* und den Schlußsatz *In Paradisum* bestimmt. Unvergeßliche Momente sind das *Osanna* oder das *Dies irae*: wenige, sehr konzentrierte Tuttistellen von höchster kompositorischer Ökonomie.
Zwei Komponisten müssen genannt werden, deren Werk Faurés Requiem verpflichtet ist, ohne daß dies die Originalität seiner Komposition schmälerte: Von J. S. Bachs polyphoner Kunst war Fauré zeit seines Lebens beeindruckt, und das Maßvolle,

Konstruktive seiner Formen ist ohne das Vorbild Bachs nicht denkbar. Das Französische des Werkes aber, seine Stimmung, seine Motivik, manche harmonische Wendung wie auch die eingängigen Melodien erinnern an die geistlichen Werke Charles Gounods.
Die Instrumentierung hat Fauré ganz in den Dienst des Textausdrucks gestellt. Auffallend an der Partitur ist die geringe Verwendung der Violinen (I. II unisono), nur im *Sanctus, Agnus, Libera* und *In Paradisum.* Neben der teilweise solistischen Orgel sind Blechbläser, Pauken, Harfe, Flöten, Klarinetten und Fagotte nur an bestimmten Textstellen zur Verdeutlichung eingesetzt.
Erstaunlich für Fauré, der doch oft die Instrumentierungen seiner Werke Schülern oder Freunden überließ, ist es, daß vom Requiem sogar zwei Instrumentierungen vorliegen, die erste von 1887/88, die zweite in der heute bekannten Form, wie sie der Komponist 1900 für den Druck vorbereitete. In der ersten Fassung fehlen die Holzbläser.
1905 bestand die Besetzung für Aufführungen in der Kirche aus dem Kapellchor mit 30 Knaben (Sopran, Alt), 6 Männerstimmen (3 Tenöre, 3 Bässe) und einem Baßsolo. Das Orchester umfaßte vier Violen, 4 Violoncelli, eine Soloviolinc, ein Solovioloncello, Kontrabaß, Harfe, Pauken, 2 Trompeten, 2 Hörner, 3 Posaunen und 2 Fagotte. Als Gabriel Fauré am 4. November 1924 starb, erklang sein Requiem zu seinem Gedächtnis. Kein anderes Werk wäre diesem Menschen und Künstler angemessener gewesen.
Der vorliegende Auszug wurde nach der Partitur völlig neu erarbeitet und mit ihr in Übereinstimmung gebracht, da der Auszug der Erstveröffentlichung nach Faurés Zeugnis viele Mängel aufwies. Ein Revisionsbericht in der neuen Partitur-Ausgabe gibt Aufschluß über den Vergleich mit dem Autograph sowie die Zusätze des Herausgebers.

Leipzig, Herbst 1976 Reiner Zimmermann

POSTFACE

Certes, Gabriel Fauré (1845–1924) compte parmi les compositeurs français les plus importants de la deuxième moitié du 19me siècle et du début du 20e siècle, mais jusqu'ici sa musique a été peu connue hors de sa patrie. Cela tient d'abord au fait que les œuvres principales de Fauré sont surtout de la musique pour piano, des mélodies et de la musique de chambre, tandis que ses compositions pour orchestre restent au second plan; et avec deux opéras seulement *(Prométhée, Pénélope)* Fauré n'a pu atteindre un grand public, en France, et encore moins à l'étranger. Enfin son art extrêmement individuel échappe à tout classement dans les catégories stylistiques usuelles, et de même, le concept de l'impressionnisme, trop souvent appliqué, mais au reste inexact, n'est pas approprié pour caractériser les compositions de Fauré.
Gabriel Fauré a été formé à Paris par Saint-Saëns à l'Institut de musique religieuse de Louis Niedermeyer et devint maître de chapelle, puis organiste à la *Madeleine.* Après avoir enseigné à son ancienne ècole, il assuma la direction d'une classe de composition au Conservatoire de Paris, en 1896 et en fut directeur de 1905 à 1920. Parmi ses élèves se trouvent Maurice Ravel, Charles Koechlin, Florent Schmitt, Roger Ducasse et Nadia Boulanger.
C'est par Saint-Saëns qui déjà en 1878, au moment de la publication de la Sonate pour violon opus 13, avait attiré l'attention sur Fauré, que celui-ci fut, avec la plus grande insistance, convaincu de la nécessité de composer de la musique de chambre qui, au siècle de l'opéra, avait été presque tout à fait oubliée en France. C'est ainsi qu'avec son maître et avec César Franck, il appartient aux rénovateurs de la musique de chambre française.
Dans ses œuvres ultérieures Fauré quitte le système harmonique traditionnel. Désormais les accords ne résultent que du jeu linéaire des différentes voix. La polyphonie et une manière constructive de penser sont les caractéristiques techniques essentielles de sont art qui naît, libre d'impulsions extra-musicales.
Toutes les œuvres de Fauré sont caractérisées par un maximum de discipline et par une langage expressif, mais retenu, ce qui ne veut pas dire que sa musique ne puisse pas être en même temps passionnément mouvementée. Fauré a échappé à toutes les influences trop profondes. Quoique pèlerin de Bayreuth, jusqu'en 1896, il ne devint jamais Wagnérien; reconnaissant bien l'importance du classicisme de C. Franck ou de l'école russe, il ne s'est pourtant pas converti à l'une ou l'autre tendance. Il s'est abstenu de toute extériorisation grossière, de tout réalisme superficiel, mais renonçait aussi à un trop grand raffinement. A la question legitime qui vise à ce qui reste quand so-

nore on renonce aux deux extrêmes savoir, l'art de Fauré répond avec une attitude foncièrement humaine qui se livre souvent à l'auditeur d'une manière immédiate.

A cet égard son Requiem opus 48 est une œuvre exemplaire. Il fut composé dans les années 1887/88. Quoiqu'il prime quelques parties du texte du requiem et adopte pour cela des textes tirés de l'*Ordinarium Missae*, *Missa pro defunctis*, tout en limitant ainsi son emploi dans l'office divin, Fauré l'a fait jouer dans sa première version à la *Madeleine* (voir a ci-dessous). Avant tout il y manque la séquence *Dies irae, dies illa*, importante en elle-même pour le requiem, à l'exception de la dernière ligne *Pie Jesu*.

A côté des adaptations musicales du requiem par Brahms, Dvořák et Verdi, cette œuvre compte parmi les créations les plus importantes de l'époque, mais elle n'excelle ni par un caractère théâtral, ni par un caractère dramatique. Fauré ne fait pas le tableau de la terreur mais celui d'une confiance fervente. Il ne s'en tient pas strictement au dogme; sa religiosité était «foi, amour, espérance», tout à fait contrairement à la justice vengeresse d'un Christus triumphans qui, pour lui, n'était que l'incarnation d'un espoir bourgeois fondé sur la justice humaine. Ainsi, Fauré se rapproche beaucoup de la 2me Symphonie de Gustav Mahler (1888–1894), surtout la musique de transition au finale avec, comme texte, l'ode *Auferstehn, ja auferstehn* (Résurrection) de Klopstock.

C'est en sept parties que toute la richesse des moyens d'expression de Fauré se manifeste. Le sévère *Introït* est suivi du *Kyrie* avec des motifs courts, typiques des compositeurs français. Les croisements des deux voix au début et dans la reprise de l'*Offertoire* font reconnaître une réminiscence fort singulière: ils rappellent les mouvements des messes de la première Renaissance.

C'est avec le baryton solo *Hostias et preces* que s'élève déjà cette note de réconfort qui caractérise le *Piu Jesu*, l'*Agnus Dei* et le mouvement final *In Paradisum*. L'*Hosanna* et le *Dies irae* sont des moments inoubliables: de sont des tutti très concentrés et d'une économie compositionelle extrême.

Il faut mentionner deux compositeurs dont Fauré est redevable dans son Requiem sans que cela diminue l'originalité de sa composition. Durant toute sa vie Fauré a été impressionné par l'art polyphonique de J. S. Bach, et le caractère mesuré et constructif de ses formes est impensable sans le modèle de Bach. Mais le caractère français de l'œuvre, son sentiment, l'ensemble de ses motifs, plus d'une tournure harmonique ainsi que les mélodies si émouvantes rappellent les œuvres d'église de Charles Gounod.

Quand à l'orchestration, Fauré s'en sert strictement pour souligner le texte. Ce qui frappe dans la partition, c'est l'emploi des violons (I. II unisono) limité aux *Sanctus*, *Agnus*, *Libera* et *In Paradisum*. A côté de l'orgue partiellement solo, les cuivres, les timbales, la harpe, les flûtes, les clarinettes et les bassons ne sont introduits dans certains passages, que pour rendre le texte plus clair.

Ce qui étonne chez Fauré qui parfois confié l'orchestration de ses œuvres à des élèves ou à des amis, c'est qu'il existe deux orchestrations du Requiem, la première de 1887/88, l'autre sous la forme quel on connait aujourd'hui et telle que le compositeur l'a préparée en 1900 pour l'impression. Dans la première version, les bois manquent.

En 1905, la distribution pour les exécutions à l'église consistait en la Maitrise d'environ 30 garçons (soprano, alto), 6 voix d'hommes (3 ténores, 3 basses) et une basse solo. L'orchestre comprenait quatre altos, quatre violoncelles, un violon solo, un violoncelle solo, la contrebasse, la harpe, des timbales, deux trompettes, deux cors, trois trombones et deux bassons.

Quand Gabriel Fauré mourut, le 4 nvembre 1924, son Requiem fut exécuté à sa mémoire. Aucune autre œuvre n'aurait été plus convenable pour cet homme et cet artiste.

La presente réduction a été établie à neuf d'après la partition et concorde désormais avec elle, puisque la réduction de la première publication présentait, selon le témoignage de Fauré lui-même, beaucoup de fautes. Les Notes de l'Editeur, dans la nouvelle édition de la partition, renseignent sur la comparaison établie avec le manuscrit autographe et sur les additions faites par l'éditeur.

Traduit par Herbert Kühn.

Leipzig, en automne 1976 Reiner Zimmermann

CONCLUDING REMARKS

Gabriel Fauré (1845–1924) belongs to the most important French composers of the late 19th and early 20th century, but his music has hitherto been little known beyond his own country. This is due partly to the fact that his main compositions comprise above all piano music, songs and chamber music, whereas orchestral works are very much in the background; even with his two operas, *Prométhée* and *Pénélope*, Fauré could hardly hope for a larger public in France and even less in other countries. Finally, his extremely individual music is hard to include in any of the usual style categories and even the much used, yet frequently unfitting concept "Impressionism" cannot be applied to the music of Fauré.
Gabriel Fauré received his musical education at Louis Niedermeyer's School of Church Music in Paris under C. Saint-Saëns and became musical director and subsequently organist at the *Madeleine.* After having taught for a time at the place of his own training, he became professor of composition in 1896 at the Paris Conservatory and director of that institution from 1905–1920. His pupils included, among others, Maurice Ravel, Charles Koechlin, Florent Schmitt, Roger Ducasse and Nadia Boulanger.
Saint-Saëns, who had drawn attention to Fauré as early as 1878, on the publication of the violin sonata op. 13, emphatically urged Fauré to write chamber music which had almost been forgotten in France in the century of the opera. Thus Fauré, together with his teacher and César Franck, belonged to the innovators of French chamber music.
In his late works Fauré abandoned the traditional system of harmony and the consonances only resulted from the linear play of the individual voices. Polyphony and constructive thinking are essential features of his work, which was created independently of extra-musical stimulations.
All of Fauré's compositions are determined by a maximum of discipline and an expressive, yet restrained language, which does not mean that his works could not also be passionately moved. Fauré consistently evaded all powerful influences. Although Bayreuth Pilgrim up to 1896, he never became a Wagnerian; although he acknowledged the significance of the classicistic music of C. Franck or of the Russian School, he never became a disciple to these trends. He refrained from all crude outer display or superficial realism and also abstained from excessive subtility of sound. The justified question as to what could remain if the extremes were cut off on both sides, was answered by Fauré's music in its profoundly humanist basic attitude which frequently reveals itself directly to the listener.
In this respect his Requiem op. 48 may be quoted as an example. It originated in the years 1887/88. Although not taking into account of some parts of the Requiem texts, instead however including texts from the *Ordinarium Missae, Missa pro Defunctis,* thus limiting the use at church services. Fauré performed it in the first version at the *Madeleine* (see below). Above all the sequence *Dies Irae, dies illa* up to the concluding line *Pie Jesu,* important for the Requiem, is missing.
Apart from the Requiems by Brahms, Dvořák and Verdi, Fauré's Requiem belongs to the most important creations in this genre of that time, yet it is neither conspicuous for theatrical nor dramatic features. Fauré drew no image of horror but that of faithful confidence. He did not strictly adhere to the dogma; his religious creed was "Faith, Love, Hope", entirely in contrast to the punishing justice of a Christus triumphans, which to him was symbolic of the Philistine expectations of human jurisdiction. In that point Fauré coincides with Gustav Mahler in his 2nd Symphony (1888–1894), in particular in the music introducing the Finale with the words of Klopstock's Ode of the Resurrection (*Auferstehn, ja aufstehn*).
The whole wealth of Fauré's means of creation is revealed in this work. The austerity of the *Introitus* is followed by the *Kyrie* with the typical short motives of French composers. The interlacements of the two voices at the beginning and in the repetition in the *Offertory* show a very strange reminiscence: they recall movements of early renaissance masses. The bariton solo *Hostias et preces* already rises to the note of consolation which determines the *Pie Jesu,* the *Agnus Dei* and the final movement *In Paradisum.* The *Osanna* and the *Dies irae* are unforgotten moments, with extremely concentrated tutti passages of the utmost compositional economy.
Two composers should be mentioned whose influence is undisputed in Fauré's Requiem, without reducing the measure of its originality: the polyphony of J. S. Bach had inspired Fauré throughout his lifetime, and the measured, constructive nature of his forms is inconceivable without the example of Bach. The French character of his work, its moods, motives, certain aspects of harmony and the impressive melodies recall the church music of Charles Gounod.
Fauré entirely subordinated his instrumentation to the textual expression. The sparing use of violins (I. II unisono), only in the *Sanctus, Agnus, Libera* and *In Paradisum* is conspicuous in the score.

Apart from the organ solo passages, brass wind instruments, timpani, harp, flutes, clarinets and bassoons are applied only in certain parts of the text for purposes of clarification.
It is astonishing, in view of the fact that Fauré had frequently left the instrumentation of his works to pupils or friends, that there are two instrumentations of the Requiem: the first from 1887/88 and the second in the form known today, which the composer had prepared for printing in 1900. In the first version the wood winds are missing.
1905 the performances in churches included a choir of 30 boys (soprano, contralto), 6 men (3 tenors, 3 basses), and a bass solo. The orchestra comprised four violas, 4 'celli, one solo violin, one solo 'cello, one doublebass, harp, timpani, 2 trumpets, 2 horns, 3 trombones, and 2 bassoons.
When Gabriel Fauré died on November 4th, 1924, his Requiem was performed in his memory. No other work would have been more befitting for this personality and musician.
The present piano score was entirely newly edited in accordance with the original score and corrected, since the piano score of the first publication had numerous shortcomings, as Fauré had testified. An editor's note in the new edition of the score contains information about the comparison with the original and addenda by the editor.

Translated by Eva Bruck.

Leipzig, autumn 1976 Reiner Zimmermann

MESSE DE REQUIEM

I Introït et Kyrie (Introitus und Kyrie)

Requiem aeternam dona eis Domine:
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Kyrie eleison.
Christe eleison.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Dir gebührt ein Loblied auf Sion,
dir soll man Gelübde einlösen in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet;
zu dir pilgert alles Fleisch.
Herr, erbarme dich unser!
Christus, erbarme dich unser!

II Offertoire (Offertorium)

O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu, de ore leonis,
ne absorbeat tartarus,
ne cadant in obscurum.
Hostias et preces tibi Domine
laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus:
fac eas, Domine, de morte transire
ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.
Amen.

O Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
bewahre die Seelen der Verstorbenen vor den Peinen des Feuers, vor den Tiefen der Unterwelt und dem Rachen des Löwen,
daß die Hölle sie nicht verschlinge,
noch daß sie hinabstürzen in die Finsternis.
Lobopfer und Gebete bringen wir dir dar, Herr;
nimm sie an für jene Seelen, derer heute
wir gedenken.
Gib, Herr, daß sie vom Tode hinübergelangen
zum Leben,
das du einst dem Abraham und dessen Nachkommen verheißen hast. Amen.

III Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus
Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Heilig, heilig, heilig, Herr,
Gott der Heerscharen!
Himmel und Erde sind erfüllt von deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe!

IV Pie Jesu

Pie Jesu Domine, dona eis requiem sempiternam.

Milder Herr Jesus, gib ihnen ewige Ruhe.

V Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem – sempiternam.
Lux aeterna luceat eis Domine:
Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der Welt: gib ihnen – ewige – Ruhe!
Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr,
bei deinen Heiligen in Ewigkeit,
da du gütig bist.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe
und das ewige Licht leuchte ihnen.

VI Libera me

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:
Quando coeli movendi sunt et terra:
Dum veneris judicare saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit, atque ventura ira.

Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,

dies magna et amara valde.
Requiem aeternam dona eis Domine:
et lux perpetua luceat eis.
Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:
Quando coeli movendi sunt et terra:
Dum veneris judicare saeculum per ignem.

Befreie mich, Herr, vom ewigen Tode
an jenem schrecklichen Tage,
wenn Himmel und Erde erschüttert werden,
wenn du kommst, die Welt zu richten
durch das Feuer.
Zagend stehe ich und in Ängsten,
wenn das Strafgericht kommt und die
drohende Rache.
Jener Tag, der Tag des Zornes,
Tag des Unheils und des Elends!
Tag so groß und ach! so bitter!
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Befreie mich, Herr, vom ewigen Tode
an jenem schrecklichen Tage,
wenn Himmel und Erde erschüttert werden,
wenn du kommst, die Welt zu richten
durch das Feuer.

VII In Paradisum

In paradisum deducant te Angeli:
in tuo adventu suscipiant te Martyres,
et perducant te in civitatem
sanctam Jerusalem.
Chorus angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere aeternam habeas
requiem.

Zum Paradiese mögen Engel dich geleiten, bei
deiner Ankunft die Märtyrer dich begrüßen
und dich führen in die heilige Stadt Jerusalem.

Chöre der Engel mögen dich umfangen, und mit
Lazarus, der einst im Elend war, soll ewige Ruhe
dich erfreuen.

